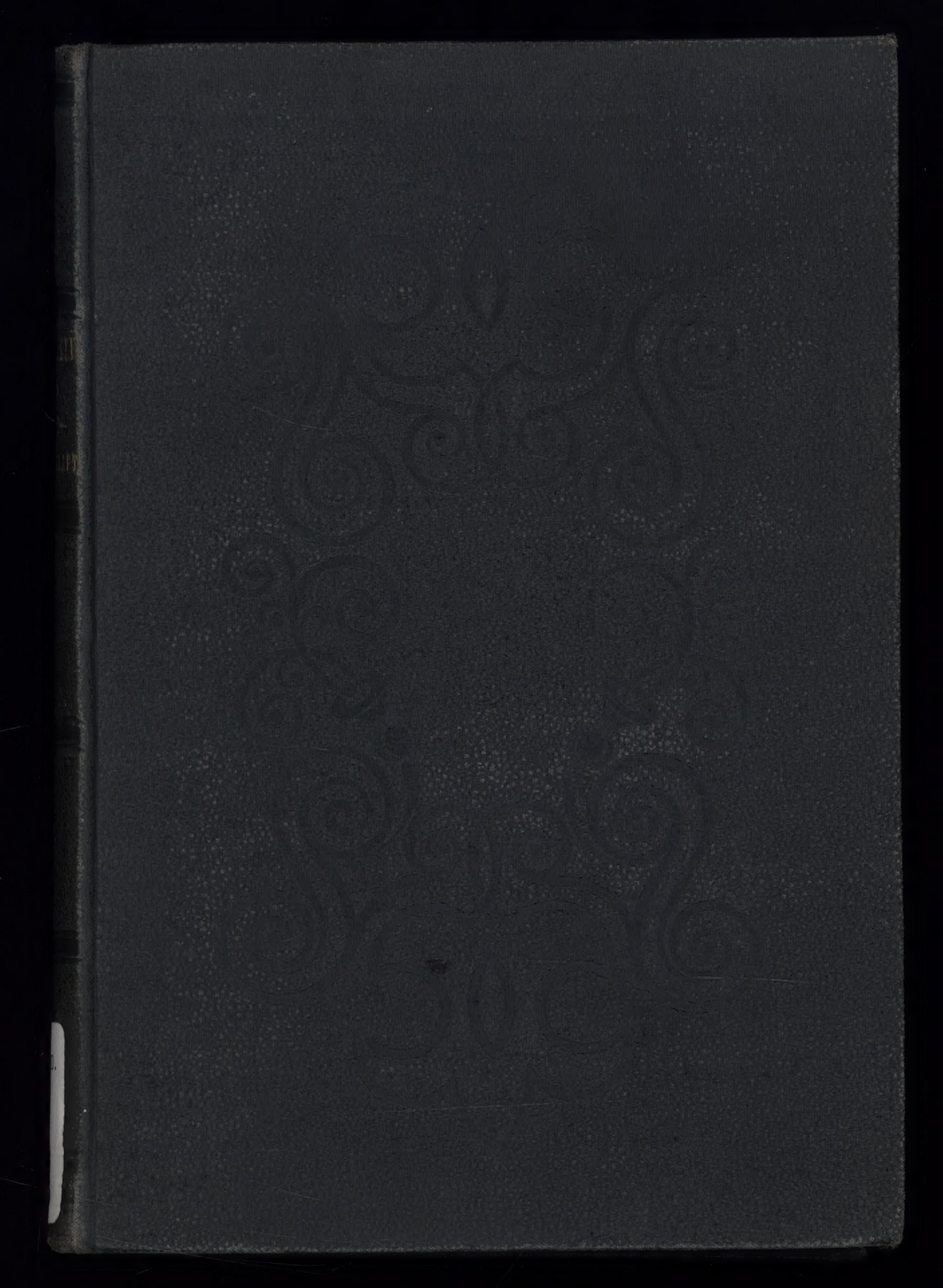
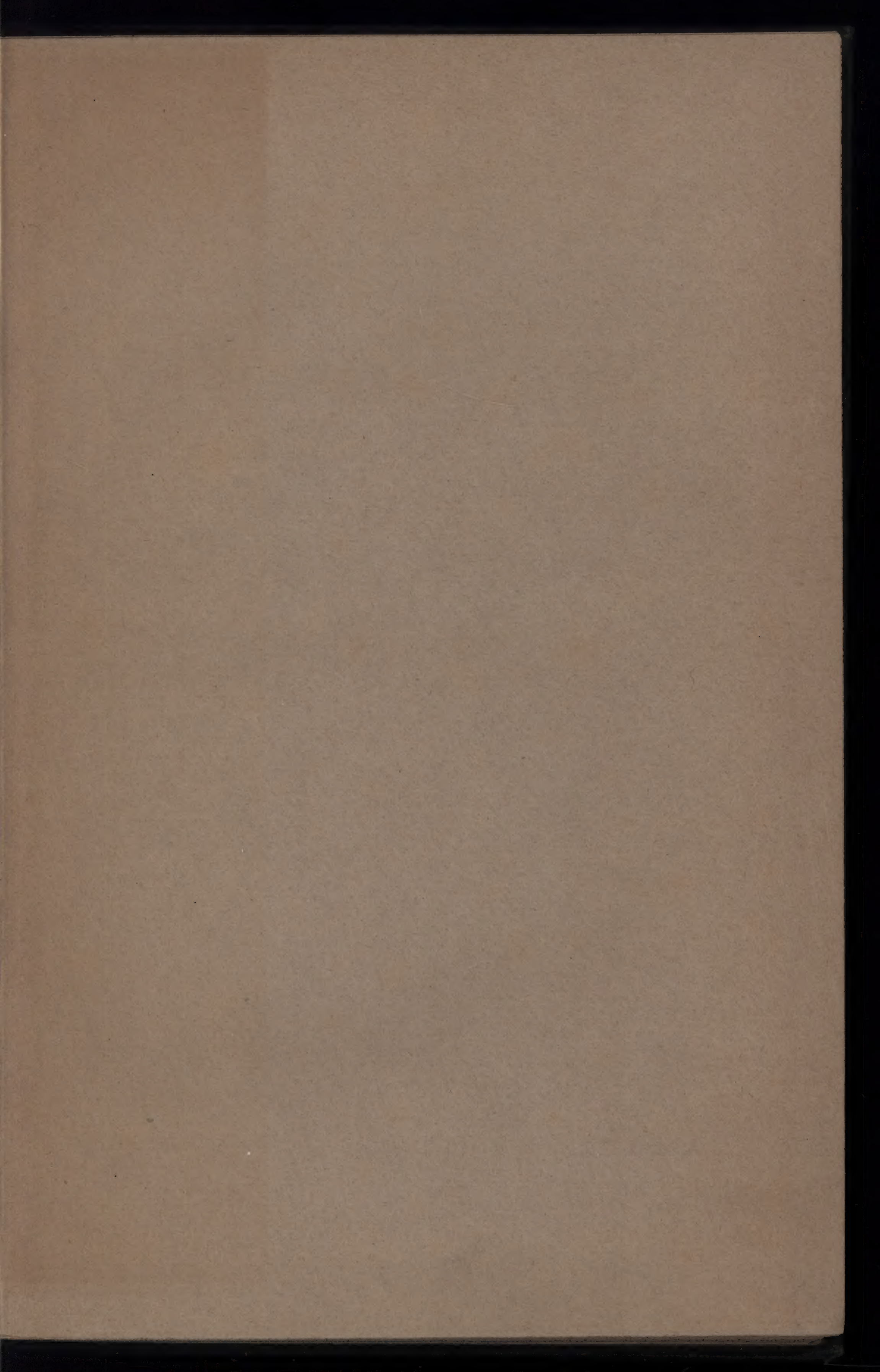
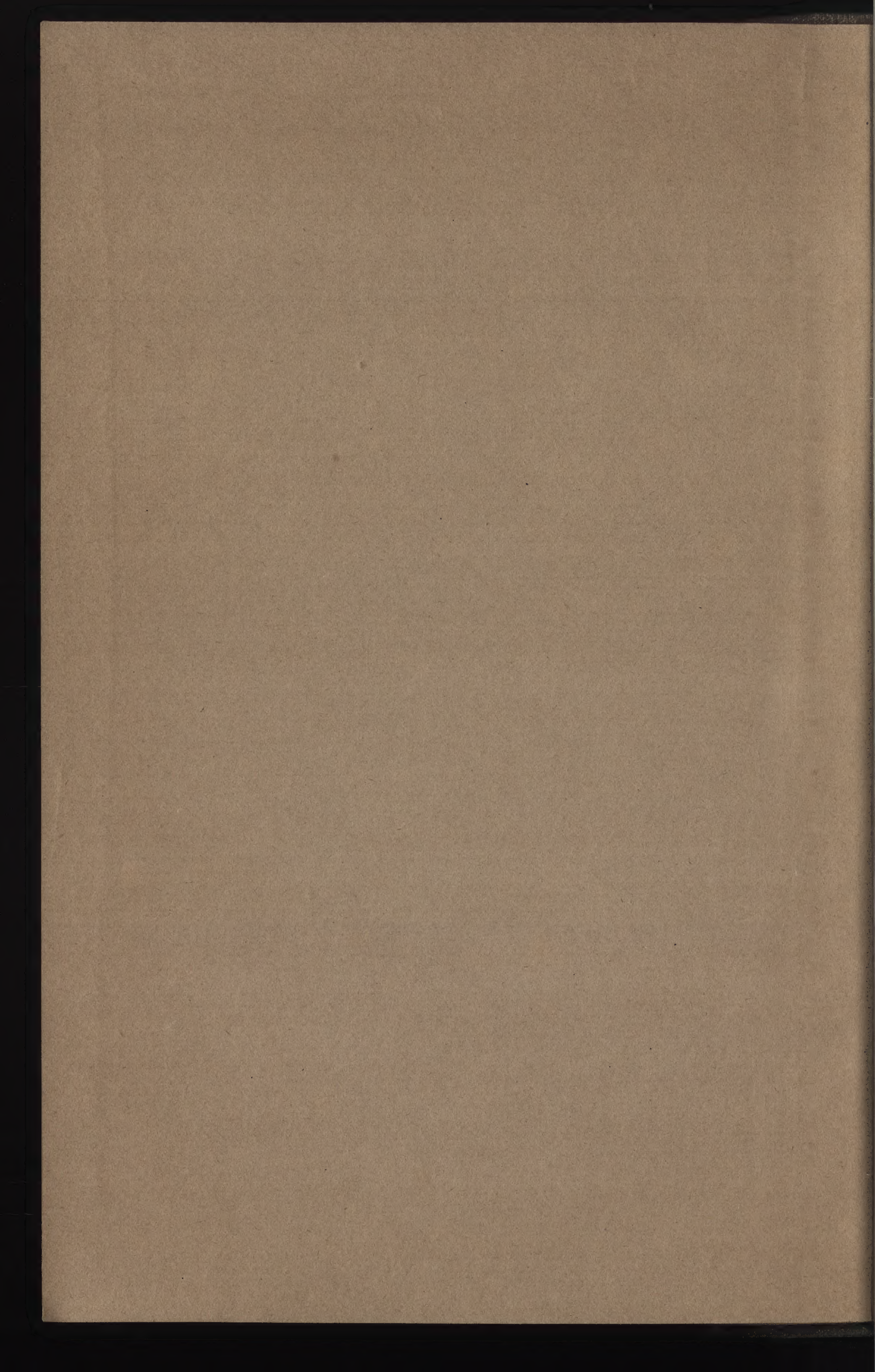








JAHRBÜCHER

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT.

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. A. VON ZAHN.

ZWEITER JAHRGANG.



LEIPZIG,

VERLAG VON E. A. SEEMANN.

1869.



INHALT.

Bibliographie und Auszüge.

Ueber in Spanien vorhandene Gemälde, Handzeichnungen und Miniaturen.

Von

G. F. Waagen.

(Schluss).

Denkmäler der spanischen Malerschule. Die Miniaturmalerei.

Wie in den andern Ländern Europas, in welchen die Malerei im Mittelalter mit Erfolg ausgeübt worden ist, von den Denkmäler grösseren Umfangs, mit Ausnahme von Italien, bis zu Anfang des 15. Jahrhunderts so wenig erhalten ist, dass wir, um von dem Gange derselben eine anschauliche Vorstellung zu gewinnen, vorzugsweise auf die Miniaturen angewiesen sind, womit weltliche und geistliche Fürsten, oder Kirchen und Klöster eine grosse Anzahl von Manuscripten haben schmücken lassen, so ist es auch mit Spanien der Fall. Ich hatte mir daher bei meiner Reise nach diesem Lande vorgenommen die spanischen Miniaturen zu einem der vornehmsten Gegenstände meines Studiums zu machen. Aus verschiedenen Gründen habe ich indess dasselbe auf eine sehr mässige Anzahl von Manuscripten beschränkt. Die eigenthümlichen Zustände, in welchen sich Spanien bis gegen den Ausgang des 15. Jahrhunderts befand, der beständige Kriegszustand gegen die Araber, wie die Kämpfe der kleinen Staaten untereinander, ganz besonders aber die zahlreichen Empörungen innerhalb derselben, liessen bis dahin eine eigenthümliche Entwickelung der Malerei nicht zu Stande kommen. Die nothwendige Folge hievon war, dass die Form der Malereien, welche die Kirche in Spanien noch ausschliesslicher, als in anderen Ländern in sehr grossem Maasse in Anspruch nahm, durch die solcher Nationen bestimmt wurde, welche darin schon früh zu einer eigenthümlichen Ausbildung gelangt waren, und mit Spanien in näherer Beziehung standen. Dieses Verhältniss hat sich wie ich mich überzeugt habe, auch durchaus auf die in Spanien bis zum

Ausgang des 15., selbst bis gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts ausgeführten Miniaturen erstreckt, was auch durchaus nicht Wunder nehmen kann, da dieser Zweig der Malerei gerade bei jener Nation schon seit früher Zeit mit vielem Erfolg angebahnt wurde und wesentlich der Reflex von den Malereien im Grossen ist. So erkannte ich in den Miniaturen aus der romanischen Epoche fast ausschliesslich, in denen der gothischen Epoche vorwiegend, Vorbilder französischer Miniaturen, und für die erstere namentlich aus dem Süden von Frankreich. Nur in einzelnen Fällen ist in dieser auch der Einfluss irischer Miniaturen bemerkbar. Im Laufe des 15. Jahrhunderts wird, wie auch in Frankreich, durch die Brüder van Eyck der niederländische Einfluss überwiegend und dieser dauert bis gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts, von welcher Zeit an er endlich dem italienischen weichen muss. Da sich nun in den spanischen Miniaturen der verschiedensten Zeiten, welche ich zu Gesicht bekam, die mir von jenen drei Nationen aus einer Unzahl von Manuscripten sehr genau bekannten Formen der Miniaturen stets, nur immer in etwas späterer Zeit, und in einer, in der Zeichnung roheren, in den Farben grelleren, in der Ausführung gröberen Weise wiederholten, das Auffinden mancher der von Passavant angeführten Manuscripte, über welche sein Urtheil mit wenigen Ausnahmen ganz ähnlich lautet, sehr viel der mir knapp zugemessenen Zeit in Anspruch nahm, ja in einzelnen Fällen gar nicht zu bewerkstelligen war, so leistete ich, ohne grosse, kunsthistorische Gewissensbisse, darauf Verzicht. Demungeachtet hätte ich gern einen Tag daran gegeben, um die, mir als die bedeutendsten spanischen Miniaturen gerühmten, in der Bibliothek der Cathedrale von Toledo zu studiren, wenn ich nicht aus sicherer Hand erfahren hätte, dass dieses, durch ein strenges Verbot des Erzbischofs von Toledo, schlechthin unmöglich sei.

Ich lasse nun einige Belege für jene allgemeinen Ergebnisse folgen, wobei ich von den Beschreibungen Passavants, worauf ich verweise, nur das besonders Charakteristische beibehalte.

„El libro llamado comes“ ist ein Manuscript kirchlichen Inhalts in der Bibliothek der Akademie der Wissenschaften zu Madrid, welches nach der, von späterer Hand herrührenden Inschrift bei der Figur eines Kriegers: „Tellus comes Rucorum sub era 756“ so genannt wird. Die riemenartigen Verschlingungen, wovon das grosse Kreuz des Titelblattes, woran die Alpha und Omega als Verzierungen hängen, gebildet wird, so wie zwei Engel mit zwerghaften Füssen zeigen den Einfluss irischer, die Zusammenstellung der Farben aber südfranzösischer Miniaturen. Die Zeichnung ist höchst roh, dennoch fällt die Ausführung gewiss nicht früher als in das 9. Jahrhundert (Passavant S. 51 ff.).

Eine Apocalypse in der Akademie für Geschichte in Madrid enthält auf der Rückseite des Titelblattes ebenfalls ein Kreuz, in dessen Mitte ein Band mit dem Lamm, an den Enden die Attribute der vier Evangelisten. Sonst finden sich die in der Apocalypse gewöhnlichen Vorstellungen vor. Die Zeichnung ist sehr roh, die Gewänder ohne Verständniss. Sowohl die ganze Kunstart, als die grellen Farben, roth, gelb und grün, stimmen auffallend mit den Miniaturen einer, zu Anfang des 12. Jahrhunderts im südlichen Frankreich geschriebenen, Apocalypse in der kaiserlichen Bibliothek in Paris überein*), so dass man versucht wäre, dieses Manuscript aus derselben Gegend zu halten, wenn nicht ein hufeisenförmiger Bogen, bekanntlich für die Bauweise der Araber in Spanien charakteristisch, vorkäme. Jedenfalls aber dürfte es ungefähr erst derselben Zeit angehören, während es hier als aus dem 10. Jahrhundert gilt (P. S. 52 ff). Ein offenbar ungefähr derselben Zeit angehöriges Psalterium ebendaselbst, ist so sehr von derselben Kunstweise in den Miniaturen, dass ich sie ebenfalls für südfranzösisch halten würde, wenn nicht ein Reitergefecht zwischen Mauren den spanischen Ursprung bewiese.

Ein anderes in der Nationalbibliothek befindliches Manuscript der Apocalypse in Folio mit langem Commentar mit sehr vielen Bildern, Initialen und Randverzierungen steht in Zeit und Kunstweise dem vorigen sehr nahe, nur dass hier sowohl in den Köpfen, als in den Verzierungen ein starker Einfluss irischer Kunst bemerkbar ist.

Das Manuscript einer Vulgata, an derselben Stelle, verdient in verschiedenen Beziehungen Beachtung. Das Titelblatt, ein grosser Adler der eine sich windende Schlange bekämpft, ist von eigenthümlich spanischer Erfindung. Dasselbe gilt auch von der Weise, wie in der Mitte eines Blattes, welches in sehr kleinen Bildern die Schöpfungstage enthält, der Baum der Erkenntniss mit einer grossen Schlange angeordnet ist. Sehr wichtig ist die Datirung von 1240, weil daraus erhellt, wie tief diese Miniaturen in der künstlerischen Ausbildung unter den gleichzeitigen in Italien, Frankreich, Deutschland und den Niederlanden stehen. Die Zeichnung ist sehr schwach, namentlich fallen die kleinen Hände und die sehr grossen Füsse auf, den Gewändern fehlt alles Verständniss, der Grund ist golden. Dennoch gilt diese Vulgata so sehr als ein Hauptdenkmal der Malerei in Spanien um jene Zeit, dass jetzt eine Veröffentlichung davon im Werke ist.

Wenn eine Bilderbibel in drei kleinen Foliobänden in der Capelle der Reliquien der Cathedrale von Toledo, welche eine sehr grosse Zahl runder Bilder auf Goldgrund enthält, wirklich in Spanien ausgeführt worden (worüber

*) S. Näheres darüber Kunstwerke und Künstler in Paris S. 272 ff.)

nähere Untersuchungen anzustellen nicht vergönnt war), so dürfte sie im Verhältniss zu der obigen Vulgata von 1240, wohl frühestens um 1300 zu setzen sein, da sie mit vielem Geschick ganz in der unter starkem byzantinischem Einfluss stehenden Kunstweise ausgeführt ist, welche man in den Miniaturen der oben genannten Länder, etwa von 1200—1250 antrifft (siehe P. S. 54 ff).

Für diese Annahme spricht auch der geringe Grad der künstlerischen Ausbildung der Miniaturen in dem Manuscript mit Gesängen und Wundern der heiligen Jungfrau in der Bibliothek des Escorials, welche, nach der Notiz: Canticas y milagros de S. Maria en lengua portuguesa digo en galléja por el rey D. Alfonso el Sabio, für diesen, bekanntlich von 1252—1284 regierenden König geschrieben worden sind. Die schwarzen Umrisse der schwach gezeichneten Figuren sind nämlich nur colorirt und ohne Angabe von Schatten. In Nebensachen und Gebäuden ist hie und da Gold angewendet. Lehrreich für den, in Spanien schon früh ausgebildeten Mariendienst sind verschiedene Darstellungen derselben, als Statue auf dem Altar, mit dem, für gewährte Siege über die Mauren knieend dankendem Volk. Auch für Kämpfe mit den Mauren, für religiöse Gebräuche und Costüme sind diese Miniaturen sehr beachtenswerth (P. S. 55).

Vorzugsweise culturhistorisches Interesse aber hat ein, wie aus einer Notiz hervorgeht, ursprünglich für denselben König angefertigtes Buch über das Schach-, das Würfel- und das Brettspiel. Seltenerweise sind hier nämlich Vorgänge aus dem Leben dargestellt. So zeigt das erste Bild jenen König, wie er einen vornehmen Knaben im Schachspiel unterrichtet; das zweite einen maurischen Fürsten, welcher sich mit einem Meister jener Spiele unterhält; das dritte die Anfertigung der Schachfiguren. Auf dem vierten Bilde dictirt der König einem Schreiber die Regeln des Würfelspiels in Gegenwart von gemeinem Volk. Alle diese Vorgänge sind recht lebendig aufgefasst, und mit einer gewissen Freiheit als colorirte Federzeichnungen behandelt. Man erkennt darin schon Neigung und Talent für die realistische Richtung, worin die Spanier im 17. Jahrhundert so Ausgezeichnetes leisten sollten. Wenn sich indess darin nach Passavants Angabe die Jahreszahl 1321 befindet, welche aufzusuchen mir nicht vergönnt war, so kann dieses Manuscript nicht, wie er angiebt, für den König Alphons ausgeführt worden sein, sondern ist nur eine etwas spätere Wiederholung des für jenen König ausgeführten Werkes. Nach der ganzen Kunstform muss ich mich entschieden zu dieser Ansicht bekennen (P. S. 55 ff).

Ein Missale des Cardinals Mendoza (gestorben 1495), in klein Folio in der Bibliothek der Cathedrale von Sevilla zeigt in den zum Theil ausgezeichneten Miniaturen den entschiedenen Einfluss französischer Miniaturen

in der Form, zu welcher sie durch die Einwirkung der Schule der van Eyck ausgebildet worden war. So findet man in dem Hauptblatt, der Kreuzigung Christi, alle die für diese Darstellung in jener eigenthümlichen Einzelheiten wieder. Magdalena, welche das Kreuz Christi umfasst, erscheint in einem Kleide von Goldbrocat, Longinus zu Pferde öffnet mit der Lanze die Seite Christi. Auch der Wurf der Gewandfalten ist jenen Miniaturen ähnlich. Der Charakter der Köpfe ist indess durchaus spanisch. Ein Rand ist sogar, in der von der niederländischen Miniaturmalerei ausgehenden Weise, mit einzelnen Blumen, Vögeln und Insekten verziert, ohne sich indess in der Feinheit der Ausbildung, weder in Zeichnung noch Färbung mit niederländischen und französischen Miniaturen irgend messen zu können.

Mehr Eigenthümlichkeit verrathen die colorirten Federzeichnungen eines spanischen Manuscripts mit Fabeln, in der Bibliothek des Escorials, welche ursprünglich im Jahre 1299 für Don Alphonso, den Sohn des Königs Ferrando verfasst, nach der ganzen Kunstform erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts ausgeführt sein möchten. Der sehr geschickte Künstler zeigt hier wieder die Anlage der Nation für die künstlerische Auffassung von Vorgängen aus der realen Welt.

Das Missale des Cardinals Ximenes de Cisneros (gestorben 1517), in der Bibliothek der Cathedrale von Sevilla, hält zwar in der einzigen grossen Miniatur, der Kreuzigung, noch wesentlich dieselbe Kunstform fest, zeigt aber doch einige Beimischung von italienischem Einfluss. Die Köpfe von individuell spanischem Charakter sind sprechend, die Umrisse indess sehr hart, die Farben der Randeinfassungen, Blätterwerk und Würfel, grell und bunt.

Obwohl ebenfalls noch unter niederländischem Einfluss sollen doch die Miniaturen in einem Missale der Cathedrale von Sevilla, welches trotz der von mir gegebenen No. 51 nicht aufzufinden war, nach Passavant, aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in allen Theilen, Köpfen, Landschaften, Randverzierungen entschieden eine eigenthümliche spanische Kunstweise verrathen, und sehr vorzüglich sein (P. S. 62).

Passavant giebt am Ende seines Abschnittes über die Miniaturmalerei in Spanien noch ein langes Verzeichniss von spanischen Miniaturmalern (P. S. 63 ff). Da ich fast ausschliesslich nur von Künstlern spreche, deren Werke ich selbst gesehen, habe ich mich nicht veranlasst gefunden, dasselbe hier wieder zu geben.

Die Staffelei- und Wand-Malerei.

Es ist mit Sicherheit vorauszusetzen, dass die Eingangs der Notiz über die Miniaturmalerei angedeuteten Verhältnisse für die Malerei im Grossen

dieselben Folgen gehabt haben müssen, obgleich uns bis zum Ausgang des 14. Jahrhunderts fast alle Belege dafür fehlen, und selbst bis gegen Ausgang des 15. Jahrhunderts solche nur selten vorkommen. In denen, welche sich in Arragonien und Catalonien befinden, fand Passavant einen entschiedenen Einfluss der italienischen Schule, was auch, bei den politischen Beziehungen, worin diese Länder im 15. Jahrhundert mit Neapel standen, als ganz natürlich erscheint. In Castilien und anderen Gegenden Spaniens waltet dagegen auch in den grösseren Bildern der Einfluss der altniederländischen Schule vor. Die in Nachahmung beider Schulen hervorgebrachten Bilder sind indess fast durchgängig ungleich roher, als ihre Vorbilder, von denen sie sich auch durch einen, im Allgemeinen dunklen Farbenton und durch die sehr reichliche Anwendung des Goldes unterscheiden. Diese Bemerkung von Passavant habe ich in den mir zu Gesicht gekommenen Bildern, wo mir eine genauere Besichtigung vergönnt war, durchaus bestätigt gefunden. Dieses war aber nur höchst selten bei solchen der Fall, welche sich in Kirchen befinden, indem die spanische Geistlichkeit ein tiefes Dunkel für die Heiligkeit des Orts für unerlässlich hält. Die Erwägung, dass die Werke so vieler Maler und Bildhauer, worin sie oft, mit einem erstaunlichen Kraftaufwand ihr Bestes geleistet haben, durch dieses Vorurtheil verdammt sind in ewigem Dunkel zu verharren, hat für den Kunstfreund etwas höchst Schmerzliches.

Das älteste datirte Denkmal von Malerei, was ich gesehen habe, ist ein grosser mit d. J. 1390 bezeichneter Flügelaltar in der Akademie für Geschichte in Madrid, welcher sich ursprünglich in Arragonien befunden hat. Die hölzernen Statuetten, welche, unter gothischen Bögen, vormals die Mitte geschmückt haben, sind leider nicht mehr vorhanden. Von den inneren Seiten der Flügel enthält der eine, in sechs Abtheilungen, ebenso viele Vorgänge aus dem Leben der Maria, der andere, in gleicher Weise, aus der Passion. Beide Folgen, aber besonders die letzte, sind in den Köpfen roh, in der Zeichnung und der Farbe schwach, und stehen auf einer geringen Stufe der künstlerischen Ausbildung. Ich würde Anstand nehmen aus diesen Bildern einen Schluss auf den Zustand der Malerei in Arragonien im Allgemeinen zu ziehen, wenn nicht der grosse Umfang des Ganzen, die sehr reichen und geschmackvollen, die Bilder einfassenden Verzierungen in Gold und Farben, worin sich ein starker maurischer Einfluss kund giebt, dazu berechtigten.

Das nächste Datum, welches ich auf einem Bilde angetroffen, ist fast um hundert Jahr später. Auf einer, in der berühmten Cathedrale von Cordova (der früheren Moschee) befindlichen Tafel, deren oberer Theil die Verkündigung Mariä, der untere auf jeder Seite drei Heilige und je einen Do-

nator enthält, liest man: *Pedro de Cordova* pintor, und auf einer schwarzen Tafel, dass er dasselbe für den Canonicus jener Kirche, Diego Joachim de Castro, den 20. März 1475 beendigt habe (P. S. 84). Die Motive sind wahr, die Köpfe gut gezeichnet, die Schattenangabe aber schwach und die Falten der Gewänder durch das viele Gold sehr gestört.

Diesem Bilde schliesst sich in Zeit und Art der Retablo *) in der Capelle Santjago der Cathedrale von Toledo an, welchen nach einem noch vorhandenen Document Dona Maria de Luna im Jahr 1498 von den Malern *Juan de Segovia, Pedro Gumiel* und *Sancho von Zamora* für die Summe von 50,000 Maravedis, zum Andenken ihrer Eltern, des berühmten Ministers des Königs von Castilien, Juan II., Don Alvaro de Luna, welchen dieser schwache Fürst der Rache der Grossen auf dem Schaffot zum Opfer brachte, und der Dona Juana Pimentel ausführen liess. Um die in bemaltem Holz (estofado) ausgeführte Statue des Jacob von Compostella zu Pferde reihen sich vierzehn Bilder auf Goldgrund. Oben die thronende Maria mit dem Kinde von Engeln verehrt, darunter Vorgänge aus der Passion und einzelne Apostel, weibliche Heilige und Bischöfe. Zu unterst, auf zwei der fünf kleineren Tafeln, einerseits unter dem Schutze des h. Franciscus Don Alvaro, andererseits, unter dem des h. Antonius von Padua, Donna Juana. In diesen Bildern, in welchen es schwer halten dürfte verschiedene Hände zu unterscheiden, ist zwar der Einfluss der Schule der van Eyck noch sehr stark, indess gelangt doch auch das national spanische Element zur Geltung, zumal in den Gesichtsbildungen und den schwarzen Augen. Obwohl die Umrisse hart, zeigen die Meister doch ein namhaftes Verdienst.

Höchst bedeutend ist ein ansehnlicher Retablo in einer anderen Capelle derselben Cathedrale von Toledo, von welchem Passavant, vermuthlich wegen des, in jener Capelle herrschenden Dunkels, keine Notiz genommen hat. Derselbe, auf Goldgrund gemalt, zerfällt in drei Reihen, von denen die oberste in der Mitte Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, und wieder neben diesen Petrus und Paulus, die mittlere die Anbetung der Könige, von denen der Knieende die Hand des Kindes küsst, der h. Joseph aber fehlt, die unterste die Trauer über den Leichnam Christi, eine Composition von acht Figuren enthält, welcher sich rechts der h. Antonius von Padua und der Donator, links als Büsten die Heiligen Franciscus und Dominicus anschliessen. Der unbekannte Meister zeigt in den wohlgebildeten Köpfen, ganz besonders in der zum Kreuz aufblickenden Maria, ein edles Gefühl,

---

*) So heisst in Spanien der, verschiedene, bald mit Bildern, bald mit Sculpturen, bald mit einem Gemisch von beiden ausgestattete, Abtheilungen enthaltende Gesammtschmuck eines Altars.

die Compositionen zeugen von vieler Einsicht, die Motive sind sprechend, die Zeichnung, selbst in Händen und Füssen, ist gut, das Kind von völligen, Christus indess von etwas mageren Formen, der Geschmack der Gewänder ist rein, die Färbung endlich warm, im Fleisch bräunlich. Die Züge des Donators sind sehr individuell. In allen Stücken offenbart sich hier ein italienischer Einfluss. Wie die meisten Bilder in den Kirchen Spaniens geht dieses sehr schmutzige, aus Vernachlässigung seinem Untergange entgegen, wie denn schon im Gewande des h. Franciscus etwas Farbe abgefallen ist.

Ueber die von Passavant (S. 86 ff) besprochenen Bilder des *Alexo Fernandez* von 1508, des *Pedro Fernandez de Guadelupe* und des *Pablo de Cespedes* in der Cathedrale von Sevilla muss ich mich bei der Dunkelheit, worin sie sich befanden, des Urtheils enthalten.

Einen durchaus local spanischen Charakter tragen dagegen die Bilder des gleichzeitigen *Luis de Morales* (geb. 1500, gest. 1586), welchem die Spanier, ohne Zweifel wegen des Ausdrucks von Demuth und Reinheit seiner Köpfe den Beinamen „el devino“ gegeben haben. Denn, obwohl von sehr fleissiger verschmolzener Ausführung, verrathen seine Bilder in vielen Stücken grosse Schwächen. Seine Köpfe von sehr langem und schmalem Oval, langen und geraden Nasen und feinem Munde, sind sehr einförmig, seine Zeichnung des Nackten sehr schwach, sein Fleisch entweder von einem schweren Braun, oder von einem harten Weiss. Der Art sind ein Ecce homo (No. 45) und eine Mater dolorosa (No. 49), seine gewöhnlichen, und sehr oft wiederholten Gegenstände im Museum von Madrid. Dass er grösseren Compositionen nicht gewachsen war, zeigt seine Beschneidung Christi ebenda, von wenig Geschick in der Anordnung und manierirten Motiven. Widrig in den Köpfen, roh in der Zeichnung, hart in den Umrissen und in der Farbe erscheint er in einem Christus zwischen den Schächern in der Sammlung der Kunstakademie San Fernando in Madrid.

Vicente Juan Macip, genannt *Juan de Juannes* (geb. zu Valencia 1523, gest. 1579) wird bekanntlich der spanische Raphael genannt, und hat auch offenbar sich mit Erfolg nach jenem grossen Künstler gebildet, ist indess weit unter meinen Erwartungen geblieben. Die achtzehn im Museum von Madrid befindlichen Bilder reichen nach der Versicherung des Don Federico Madrazo vollkommen aus, ihn kennen zu lernen. In denselben erscheint er nun zwar in den Köpfen von edlem und echt religiösem Gefühl, die schöne Bildung derselben ermüdet indess durch die Einförmigkeit. In den Compositionen ist er sehr ungleich, bisweilen sind sie überladen, am meisten wird man den Einfluss Raphaels in der Zeichnung und in dem edlen Geschmack der Gewänder gewahr, dagegen sind die Farben zwar sehr kräftig und im Fleische warm, aber so grell bunt, dass sie eine allgemeine

Haltung ausschliessen, endlich ist die Ausführung zwar fleissig, doch die Umrisse hart, die Pinselführung keineswegs frei, sondern verschmolzen. Ich gehe jetzt zur Betrachtung der vorzüglichen Bilder über. Das Abendmahl (Nr. 225). Der schmerzliche Ausdruck Christi ist sehr innig, so auch die Theilnahme in den Motiven und dem Ausdruck der einförmigen Köpfe der Apostel gut. Von den sechs Gemälden aus dem Leben des h. Stephanus bemerkt Passavant (S. 95) mit Recht, dass das erste (Nr. 334), wo der Apostel Petrus ihn zum Diacon einweiht, nicht von ihm, sondern von einem unbekannten, ihm in der Charakteristik, wie in der harmonischen Färbung, weit überlegenen Maler herrührt. In dem Bilde, welches die Rede des Heiligen darstellt (Nr. 337), ist der Ausdruck der Begeisterung trefflich, so auch der in der Luft erscheinende und von sehr graziösen Engeln begleitete Christus sehr schön. Der Ausdruck der Aergerniss, welche die Juden an der Rede nehmen, artet dagegen bisweilen in Caricatur aus. Unter den andern Bildern zeichnen sich die Herausführung des Heiligen und sein Begräbniss am meisten aus. — In einem Christus, halbe Figur, mit der Hostie (Nr. 150) von fleissiger Ausführung und warmer Farbe, zeigen die portaitartigen Züge, dass sich selbst dieser Künstler, der, seiner Nation eignen, realistischen Auffassung nicht entziehen konnte. — Ein Christus am Oelberg (Nr. 259) spricht durch den wahren und edlen Ausdruck an, dasselbe gilt auch von den, nur zu einförmigen, Köpfen in einer Trauer über den Leichnam Christi (Nr. 268). — Sehr ausgezeichnet ist ein kleiner Rund (Nr. 73), die Heimsuchung, mit der vor der Maria, welche von feinem und edlem Ausdruck, knieenden Elisabeth. Auch die Begrüssung zwischen Joseph und Zacharias ist sehr gelungen, und dasselbe gilt von dem landschaftlichen Hintergrunde. Dagegen ist das Gegenstück, das Martyrium der h. Agnes, welcher der Hals mit einem Schwert abgeschnitten wird, in den Motiven übertrieben, in der Farbe sehr bunt. — In dem Bildniss des Don Luis de Castelevi (Nr. 169), fast Kniestück, erscheint der Künstler endlich sehr lebendig in der Ausführung, jedoch etwas hart in den Umrissen.

Wenn dieser Maler meinen Erwartungen nicht entsprach, so wurde ich desto angenehmer von den Bildern des *D. Correa* überrascht, welchen ich bisher nicht einmal dem Namen nach gekannt hatte und von dem jener auf einem Bilde mit dem Jahre 1550 befindliche Name auch Alles ist, was man, unbegreiflicher Weise auch in Spanien von ihm weiss.*) Aus dem Kloster der Bernhardiner des h. Martin de Valdeiglesias, wo sich dieses jetzt verschollene Bild befand, stammen auch verschiedene der acht, jetzt in der Nationalgalerie befindlichen Bilder. Ausserdem befinden sich noch Bilder

*) Siehe den Catalog von Villaamil S. 188 f.

von ihm in Toledo. Man erkennt sogleich, dass er mit ungemeinem Erfolg die besten Meister der florentinischen und römischen Schule, vor Allem Raphael, studirt hat. Er zeigt mehr Geschick in der Anordnung und eine grössere Mannigfaltigkeit in den sehr lebendigen und ausdrucksvollen Köpfen als der „spanische Raphael“ und steht ihm in der Zeichnung, so wie in der Wärme der Farbe und im Fleiss der Durchführung keineswegs nach. Besonders ausgezeichnet ist der Tod der h. Jungfrau, ein sehr ansehnliches Bild (2,34 Meter hoch, 1,47 M. br.) Sowohl ihr Kopf, als die der mit vieler Einsicht um ihr Lager vertheilten Jünger sind vortrefflich, das Bildniss des knienden Donators, nach der Tracht ein Ritter des Ordens von Calatrava, dessen Wappen sich in dem Fenster des Zimmers angebracht findet, ist sehr lebendig, die Färbung des Ganzen von ausserordentlicher Wärme. Vormals in der Kirche St. Benito, einer ursprünglichen Synagoge in Toledo. — Das jüngste Gericht, ebenfalls von namhaftem Umfang, zeigt zwar in der ganzen Anordnung einen entschiedenen Einfluss der van Eyck'schen Schule, die edlen Motive, die Charactere, die Formengebung aber den von Raphael. Unter den Verdammten, wie unter den Gebenedeiten sind manche in den Motiven, wie im Ausdruck ebenso ergreifend als eigenthümlich. Auch hier ist die Färbung von blühender Wärme. Auch die anderen Bilder, eine heilige Familie, worin die h. Anna das Christkind lesen lehrt (97 Centm. h., 80. Cm. br.), ein Vorgang aus der Legende des h. Benito (97 Cm. h., 70 Cm. br.) und vier Werke, die Dornenkrönung, Christus dem Volke gezeigt, Pilatus, welcher sich die Hände wäscht und der h. Hieronymus haben ähnliche Verdienste.

Was die Spanier im 16. Jahrhundert im Portrait geleistet haben, lehren die Bilder von zwei Meistern. Alonzo Sanchez Coello, welcher im hohen Alter 1590 in Madrid starb, verräth in seinen Bildern, welche in der Kunstform des Janet stehen, viel Einfluss des ihm befreundeten Antonis Moor. Trefflich ist besonders das Bildniss einer jungen Prinzessin (Nr. 154). Mit vielem Geschmack ist hier auch die Kleidung behandelt. Zwei andere Bildnisse (Nr. 152 u. 538) sind etwas leerer in den Formen und von blasser Fleischfarbe. Sein Schüler, Juan Pantoja de la Cruz (geb. 1550, † 1610), wie der Vorige Hofmaler Philipps II., ist zwar von wahrer Auffassung, doch in den Formen etwas leer, in der fleissigen Behandlung etwas glätt und kleinlich. Der Art ist sein Portrait Philipp II. mit einem Hunde (Nr. 277) im Museum von Madrid.

Zu den besten Malern Castiliens aus derselben Zeit gehört der 1526 zu Logrono geborene, 1579 gestorbene Juan Fernandez Navarrete, gen. el mudo (d. h. der Stumme), welcher, als er von einer Studienreise nach Italien zurück kam, von Philipp II. im Escorial beschäftigt wurde. Daher stammt auch sein Bild im Museum von Madrid (Nr. 759), eine Taufe

Christi. In den Motiven, den Characteren und der Zeichnung erkennt man die trefflichen Früchte seiner italienischen Studien, doch sieht man der dunklen Färbung nicht an, dass er eine Zeit lang im Hause von Tizian gearbeitet hat.

Bei der ausserordentlichen Seltenheit älterer portugiesischer Maler kann ich eine, mit dem Namen *Carvalho* bezeichnete h. Catharina, eine halbe Figur im National-Museum, nicht mit Stillschweigen übergehen. Die ganze Kunstform zeigt einen Meister etwa aus der Mitte des 16. Jahrhunderts. Die Züge des jugendlichen Gesichts mit goldgelbem Haar sind wohl gebildet, ihre Stirn schmückt eine reiche goldene Krone, ihren Hals zwei Ketten von Edelsteinen und Perlen, auch sonst ist die Kleidung reich. Während sie mit der Rechten ihren grünen Mantel hält, fasst die Linke ein Schwert, worauf sich jener Name befindet. Rechts ein Stück des Rades, den Hintergrund bildet ein Zimmer in der Bauweise der Renaissance. Dieses Bild vereinigt einen ungewöhnlichen Schönheitssinn, eine gute Zeichnung, von indess etwas harten Umrissen, eine lebhafte Farbe, und eine fleissige Ausführung. Ich kann indess der Ansicht des Villaamil, dass diese Heilige das Bildniss der Prinzessin Catharina, Tochter Ferdinand des Katholischen und der Isabella, vermählt mit dem Könige Heinrich VIII. von England, sei, schon aus dem Grunde nicht beitreten, weil es nach der ganzen Kunstform später gemalt ist.

Obwohl kein geborner Spanier wird doch *Domenico Theotocopoli*, von seinem Geburtslande Griechenland „el greco" genannt, mit Recht der spanischen Schule beigezählt (geb. 1545, gest. 1625). In seinem berühmtesten Werk, der Geisselung Christi, in der Sacristey der Cathedrale von Toledo, wo er lebte, erkennt man noch ganz den Schüler von Tizian. Die Haltung in einer sehr kräftigen Farbe ist meisterlich. Später verliert er indess ganz diese Farbe, er wird grau in den Schatten, weiss in den Lichtern, flüchtig im Vortrag. Einige Bilder dieser Art befinden sich im Museum von Madrid.

Francisco de Ribalta (geb. zu Valenzia 1551, gest. 1628) verräth in seinen Werken ebenfalls den Einfluss seiner Studien in Italien. Ein h. Franciscus in der Verzückung (Nr. 163) ist wahr im Gefühl und von feiner Zeichnung, doch der Engel, wie so häufig bei ihm, unwahr in der Farbe. Der Grund ist dunkel.

Josef de Ribera, gen. *lo Spagnoletto*, ist, obgleich 1588 bei Valencia geboren, doch eigentlich mehr zur italienischen, als zur spanischen Schule zu rechnen, indem er, noch sehr jung, nach Neapel kam, sich dort als Maler unter Michelangelo da Caravaggio ausbildete und auch dort im Jahre 1656 starb. Weil sich in seinen Werken demungeachtet ein eigenthümlich spanisches Naturell kund gibt, und er durch dieselben auf verschiedene spanische Maler einen entschiedenen Einfluss ausgeübt hat,

ziehe ich es vor, seine Bilder erst hier in Betracht zu ziehen. Er eignete sich von seinem Meister die Beherrschung der darstellenden Mittel, derentwegen dieser so berühmt war, in vollem Maasse an, fasste die Natur mit einer sehr energischen Wahrheit auf, zeichnete und colorirte meisterlich. Wenn er, ein sehr entschiedener, ja oft derber Realist, einerseits sich meist in der Darstellung abgezehrter Alten, ja grässlicher Martyrien gefiel, so erhob er sich doch auch gelegentlich zu einer würdigen Darstellung der Maria und von Gegenständen milderer Natur. Unter den 53, von ihm im Museum von Madrid befindlichen, Bildern muss ich mich begnügen, einige der ausgezeichnetsten hervorzuheben. Sein Hauptbild ist das Martyrium des h. Bartholomaeus, welcher von den Henkern, um geschunden zu werden, emporgewunden wird. Die Auffassung ist hier von einer furchtbaren Wahrheit, der Körper von höchst meisterhafter Zeichnung, die Henker und das gaffende Volk auf das lebendigste individualisirt, die Färbung von seltener Kraft und Wärme, die sehr fleissige Ausführung endlich von grösster Freiheit und Sicherheit. Eine an sich treffliche Originalwiederholung im Museum von Berlin bleibt doch, zumal in der Tiefe der Farbe, weit hinter diesem Bilde in Madrid zurück. — Ein anderes berühmtes Bild von ihm, die Vision der Himmelsleiter des schlafenden Jacob, an derselben Stelle, hat indess meine Erwartung keineswegs befriedigt. Der Patriarch macht den Eindruck eines gemeinen Lastträgers und auf derselben Stufe steht auch das Motiv. Das Ganze macht einen sehr armen und leeren Eindruck. — Ungleich günstiger erscheint der Meister in einem Isaac, welcher den Jacob segnet (Nr. 486. Kniestück). Die sehr lebendigen Köpfe sind nicht unwürdig, die trefflich gezeichneten Körper in einem sehr kräftigen Ton trefflich modellirt. — Ein heiliger Hieronymus (415, halbe Figur) ist ganz dieselbe Composition, wie ein Bild im Museum von Berlin, indess flüchtiger in der Behandlung, dunkler in der Farbe. — Eine Darstellung der Conception in einem Bilde im Nationalmuseum, beweist durch die feinen Züge und den edlen Ausdruck der Maria, dass er auch solchen Gegenständen gewachsen war. Dabei ist die Färbung von seltner Frische und Klarheit.

Pedro Orrente (gest. 1644). Nach einer Anbetung der Hirten (Nr. 96) muss man dem Paloncino Recht geben, wenn er ihn einen Nachfolger der Bassani nennt, indem darin dessen ganze Kunstweise, die Thiere, die lebhafte Farbe mit vielem Erfolg nachgeahmt ist. Seine Bilder in der Cathedrale von Toledo konnte ich wegen der grossen Dunkelheit nicht sehen.

Von *Vincenzo Carducho,* einem geborenen Florentiner und dort Carducci genannt, welcher mit seinem älteren Bruder Bartolommeo nach Spanien kam, wo er sich in Madrid niederliess und siebzig Jahr alt im Jahre 1633 starb, befinden sich in der Nationalgalerie vierundfunfzig grosse Bilder,

welche Vorgänge aus der Geschichte des Ordens der Karthäuser behandeln, und ursprünglich vom Jahre 1626 an für ein Kloster dieses Ordens in St. Paulus im Guadaramagebirge gemalt waren. Sie zeigen ein ungemeines Talent für die Composition, eine gute Characteristik der entschieden realistischen Köpfe, eine tüchtige Zeichnung, viel Geschmack in Behandlung der Gewänder und viel Haltung, im Fleische indess einen etwas braunen Ton. Die sehr ungleiche, öfter etwas flüchtige Ausführung verräth indess die starke Theilnahme von Schülern. Auch unter den übrigen siebzehn dort vorhandenen Bildern sind einige von grossem Verdienst, und dasselbe gilt von einem h. Sebastian im Museum (Nr. 715), welcher sich auch durch die warme Färbung auszeichnet.

Ich betrachte jetzt im Zusammenhang die Bilder der Meister, welche vornehmlich in Sevilla und Cordova gearbeitet haben, wo sich im 17. Jahrhundert die spanische Malerschule zu ihrer vollen Eigenthümlichkeit ausbildete. Ich fasse zuvörderst, wegen ihres Einflusses auf verschiedene spanische Maler, die Bilder einiger niederländischen Meister in der italienischen Weise ins Auge, welche dort gearbeitet und so viel local Spanisches angenommen haben, dass ich Anstand genommen, sie unter den anderen Meistern ihrer vaterländischen Schule aufzuführen. Der um das Jahr 1548 in Sevilla lebende *Frans Fratet*, dessen für das Hospital Cosmas und Damianus daselbst gemalte Hauptwerk sich jetzt im dortigen Museum befindet, hat sich, wie so viele seiner Landsleute, besonders Michelangelo zum Vorbilde genommen, gehört indess zu den minder widerstrebenden Nachahmern desselben. Er zeigt in jenem grossen Altar, dessen Mitte, in reicher Composition, die Kreuzigung, die inneren Seiten der Flügel die Kreuztragung und die Kreuzabnahme darstellen, viel Geschick für Anordnung und eine tüchtige Zeichnung. Unter den Köpfen sind nur einige von lebendigerem Ausdruck, die Mehrzahl aber unbedeutend. Der schwächste Theil ist die bunte Färbung und die harten Umrisse. Mehr in jedem Betracht befriedigend sind ebenda die Heiligen Augustinus und Franciscus, Figuren in halber Lebensgrösse. — Von *Ferdinand Sturm* von Ziricsee in Seeland rührt ein Retablo in der Cathedrale von Sevilla her, dessen Hauptfelder die Messe des Papstes Gregor und die Auferstehung Christi darstellen. Wie sehr er von der italienischen Schule abhängig war, beweisen die vier sitzenden Evangelisten in kleineren Feldern zu den Seiten, welche, wie schon Passavant (S. 96 ff) bemerkt, nach den von Agostino Veneziano gestochenen Compositionen genommen sind. So weit die ungünstige Beleuchtung ein Urtheil zulässt, erscheint dieser Meister übrigens als ein tüchtiger Künstler. Der Retablo trägt die Bezeichnung: Hernandus Sturmius Ziriczensis faciebat 1555.

Weit der bedeutendste dieser Maler ist der, 1503 in Brüssel geborene, 1580 in Sevilla gestorbene *Pedro Campara.* Er hat sich vorserste nach dem, als Vorbild ungleich minder gefährlichen, Raphael gebildet, und dabei seine eigne, bedeutende Eigenthümlichkeit bewahrt. So hat er zwar in seinem, ursprünglich für die Kirche Santa Cruz in Sevilla gemalten, jetzt in der grossen Sacristey der dortigen Cathedrale befindlichen Hauptwerk, einer Abnahme vom Kreuz, in der Hauptanordnung die bekannte von Marcanton gestochene Composition Raphaels benutzt, indess die schönen und tiefempfundenen Köpfe, so wie alle Einzelheiten, so eigenthümlich ausgebildet, dass Murillo, in der Betrachtung desselben versunken, öfter geäussert, er warte, bis Christus vom Kreuz herabgenommen sei. Auch der Retablo auf dem Hauptaltar der Kirche der h. Anna, in der Vorstadt Triana, auf der anderen Seite des Guadalquivir, welcher in der Mitte den Kampf des h. Georg mit dem Drachen, umher, in funfzehn Bildern, Vorgänge aus dem Leben der Maria enthält, zeigt in den Compositionen viel Einsicht, in den zum Theil auch formell schönen Köpfen Charakter und Ausdruck, eine gute Zeichnung und eine sehr fleissige Ausführung. Die schwächste Seite dieses Künstlers ist die allgemeine Haltung und eine zu grosse Bestimmtheit der Umrisse.

Von den spanischen Malern Sevillas erwähne ich zuerst *Luis de Vargas* (geb. 1502, † 1568). Unter den Malern, welche sich nach Raphael gebildet haben, nimmt er eine der ersten Stellen ein. Seine Bilder in der Cathedrale seiner Vaterstadt, eine Anbetung der Hirten, vom Jahr 1555, und eine, auf die Voreltern Christi bezügliche Allegorie, nach einem, vortrefflich gezeichneten und modellirten Bein des darauf befindlichen Adam, „la gamba" genannt, ziehen besonders durch die edlen, wenn schon realistischen Köpfe, die wahren und graziösen Motive und die sorgfältige Ausbildung der Zeichnung an. Die Färbung und Haltung lassen indess, soweit die schlechte Beleuchtung ein Urtheil zulässt, zu wünschen übrig.

In Zeit und Kunstart schliesst sich diesem Meister eng eine von unbekannter Hand herrührende h. Catharina auf einem Altar der schon erwähnten Kirche der h. Anna in der Vorstadt Triana an. Die Formen des ganz von vorn genommenen Kopfes sind schön, der Ausdruck edel, die Zeichnung fein, die Farbe warm und die Ausführung fleissig.

In derselben Kirche befindet sich ein Retablo mit der Bezeichnung des bisher ganz unbekannten Meisters *Alexo Fornaro,* welcher in einem hohen Grade verdient der unverdienten Vergessenheit entzogen zu werden. Die in der Mitte befindliche Maria mit dem Kinde auf dem Schoose ist, wie das Kind, von edlem und feinem, dem Borgognone verwandtem Gefühl, schön in den Motiven wie in den Formen, zwei verehrende Engel aber von wunder-

barer Zartheit. Die zunächst zu den Seiten befindlichen Heiligen Petrus und Paulus, sind würdige, trefflich bewegte und in der Farbe kräftige Gestalten. Dasselbe gilt auch von dem h. Hieronymus neben dem Petrus. Ein anderer Heiliger, welcher enthauptet werden soll, neben dem Paulus, lag zu tief im Schatten, um ein Urtheil zuzulassen. Nach dem Goldgrunde, sonstiger Anwendung des Goldes und der ganzen Kunstform, möchte dieser Altar etwa um 1550 fallen.

Alfuenso Vasquez 1590 ist die Bezeichnung auf einem von zwei zu den Seiten eines Altars in derselben Kirche befindlichen Heiligen von etwa $^2/_3$ Lebensgrösse, welche edel in Erfindung, gut gezeichnet und trefflich gemalt sind. Dieser Künstler ist wohl eine Person mit dem um gleiche Zeit blühenden *Alonso Vasquez.*

Pablo de Cespedes (geb. 1578 zu Cordova, gest. 1608), lernt man im Museum von Sevilla aus seinem, vormals in der Cathedrale von Cordova befindlichen Abendmahl, einem Bilde von ansehnlichem Umfang, kennen. Wenn sich in der ungemein dramatischen Auffassuug eine sehr bestimmte Eigenthümlichkeit ausspricht und man in der Anordnung, in der Zeichnung und im Geschmack seiner Gewänder die Frucht seiner Studien in Italien erkennt, so macht sich dafür in der grossen Buntheit der Färbung, in der Härte der Formen, dem verschmolzenen Vortrag, der Einfluss einer Fratet und anderer Niederländer in unangenehmer Weise geltend.

Von sehr grosser Bedeutung für die Entwickelung der spanischen Schule zu ihrer unabhängigen Eigenthümlichkeit ist *Juan de las Roelas* (geb. in Sevilla 1558, gest. 1625). Es ist historisch bekannt, dass er sich zu seinem Studium in Venedig aufhielt, und es kann für keinen mit dieser Schule Vertrauten ein Zweifel bestehen, dass er sich dort vornehmlich nach Tintorett gebildet hat, von welchem er sich bei einer starken Verwandtschaft zu dessen künstlerischem Naturell, am meisten angezogen fühlen musste. Es ist der früheste Maler in Spanien, welcher sich in Beherrschung der darstellenden Mittel ganz auf der Höhe der ausgebildeten, venezianischen Schule des 16. Jahrhunderts befindet und zugleich in der Auffassung, die dem spanischen Kunstnaturell zusagende, realistische Richtung hiermit verbindet. In der Anordnung findet sich indess neben der, auf das Dramatische gerichteten Weise des Tintorett mehr Stylgefühl als bei diesem, und in der Lebendigkeit der Köpfe, der Klarheit der Färbung, der Breite des Vortrags, giebt er jenem nur wenig nach. Nur in der allgemeinen Haltung erreicht er ihn nicht. Dafür legen folgende Bilder Zeugniss ab. Die Schlacht von Clavijo, worin, nach der Legende, der h. Jacob von Compostella den Spaniern zum Siege über die Mauren verhalf, im Jahre 1609 für die Capelle des h. Jacob in der Cathedrale von Sevilla ausgeführt. Dieses Bild, von überlebensgrossen Figuren, ist mit

vielem Feuer componirt und macht, namentlich in der, auf weissem Rosse Tod und Verderben unter den Feinden verbreitenden, Gestalt des Heiligen eine grosse Wirkung. — Das Martyrium des h. Andreas, ein grosses Altarbild im Museum von Sevilla ist mit vieler Einsicht angeordnet; der schon am Kreuz befestigte Heilige sanft im Charakter und zart in der Farbe, die übrigen, entschieden realistischen Köpfe sehr lebendig, die Farbe im Ganzen sehr kräftig, die Ausführung fleissig. Das noch etwas Bunte in der Haltung und der kalt blaue Ton der Landschaft, sprechen für seine etwas frühere Zeit. Auf der vollen Höhe seiner Kunst zeigt ihn der Tod des h. Isidorus auf dem Hauptaltar der diesem Heiligen geweihten Kirche in Sevilla. In dem obern Theil erblickt man Christus, Maria und viele Engel, in dem unteren den sterbenden Heiligen von einem Diacon unterstützt, von vielen verehrenden Geistlichen, besonders Mönchen, umgeben. Die Wirkung des Ganzen ist sehr gross, die Köpfe der Heiligen sehr lebendig, die Ausführung meisterhaft. Der Retablo in der Jesuitenkirche in Sevilla mit verschiedenen Bildern, bringt seine Einsicht in der Anordnung zur Geltung und zeigt in besonders günstiger Weise seinen Schönheitssinn. Endlich erwähne ich noch seines Moses, welcher Wasser aus dem Felsen schlägt, im Museum von Madrid, wegen der entschieden realistischen Auffassung, wonach die Stillung des Durstes zum Hauptgegenstand gemacht und der Gebrauch von Massen von Helldunkel schon den Coloristen zeigt. Der Einfluss, den Roelas auf *Herrera* den Alten, wie auf drei der grössten, spanischen Maler auf *Zurbaran*, *Velazquez* und, ganz besonders, auf *Murillo*, gehabt, ist bisher noch nicht in seinem ganzen Umfange anerkannt worden.

Francisco de Herrera el Viejo, der Alte, (geb. 1576, gest. 1656) bildete die realistische Richtung der spanischen Schule, sowohl in der Art der Zeichnung als der Charakteristik der Köpfe, nach dem Vorgange des Roelas, zu grosser Meisterschaft aus, sein Vortrag war in der Breite bisweilen selbst übertrieben. Sein bedeutendstes Werk im Museum von Sevilla ist die Verherrlichung des h. Hermengildo, vormals in dem den Jesuiten gehörigen Collegium desselben. Oben in den Wolken sieht man diesen von vielen Engeln umgebenen Heiligen, unten Bischöfe und Geistliche in Verehrung. Die Composition ist voll Einsicht, der Heilige wenig bedeutend, die unteren Figuren aber von grosser Würde und Lebendigkeit, so wie von trefflichem Geschmack in den Gewändern. Die Wirkung ist indess etwas bunt, die Umrisse etwas hart. Das Bild hat in manchen Theilen durch Restauration gelitten. Bei einem andern, ebenfalls die mir unbekannte Legende eines Heiligen behandelnden Bilde*) ist die Anordnung sehr verworren, das Ganze weniger an-

*) Auch von der Sammlung dieses Museums giebt es, Dank der spanischen Indolenz, keinen Catalog.

sprechend. Vier Brustbilder von Heiligen in Runden sprechen in den Charakteren und Motiven an, sind aber in der Farbe dunkel. Ein von Passavant (S. 99), als besonders für ihn charakteristisches, im National-Museum gewürdigtes Bild, Moses, der Wasser aus dem Felsen schlägt, befand sich bei meinem Aufenthalt in Madrid nicht mehr dort.

Francesco Pacheco (geb. in Sevilla 1579, † 1654) konnte, nach den zwei Bildern, deren jedes zwei Köpfe enthält, auf seinen grossen Schüler und späteren Schwiegersohn, Velazquez, in der Färbung keinen günstigen Einfluss haben, denn sie sind in der Farbe schwer und dunkel; wohl aber in der Auffassung, denn diese ist sehr lebendig. Von der Bedeutung desselben, welcher für die vornehmlich auf das Portrait gerichtete Kunst des Velazquez entscheidend war, legt aber ein, erst neuerdings aufgefundenes und im Besitz eines Rechtsanwalts in Sevilla befindliches Zeichenbuch des Pacheco Zeugniss ab. Dasselbe enthält nämlich funfzig, in schwarzer und rother Kreide, in der Art wie die berühmten Zeichnungen des Holbein in Windsorcastle, ausgeführte Portraits, von denen viele von einer Feinheit und Lebendigkeit der Auffassung, einer Meisterschaft in der Durchbildung des Einzelnen sind, welche dem Holbein nahe kommen. Die Mehrzahl derselben sind Geistliche, namentlich Mönche, unter denen sich ohne Zweifel verschiedene Jesuiten und namentlich Mitglieder der heiligen Inquisition befinden, welcher auch ein Bruder von ihm angehörte, und welche ihm ein solches Vertrauen schenkte, dass er nach ihrer Anweisung ein Buch über die Behandlung heiliger Gegenstände verfasste, von dem ich noch später etwas bemerken werde, und ihn mit der Beaufsichtigung der Beobachtung dieser Regeln von Seiten der Maler beauftragte. Unter den Männern weltlichen Standes, theilweise von schönen und bedeutenden Zügen, befindet sich auch das Bildniss des Dichters Quevedo.

Die Bilder des *Juan de Castillo* (geb. in Sevilla 1584, † 1640), welcher in der Kunstgeschichte als Meister von drei Malern, des Pedro de Moya des Alonso Cano und des so berühmten Murillo, eine bedeutende Rolle spielt, zeigen, dass sie diesen seinen Schülern in der zwar realistischen, doch edlen Auffassung, in der Wahrheit der Motive, in der guten Zeichnung, dem Geschmack der Gewänder, zu Vorbildern dienen, dagegen aber für allgemeine Haltung und für Färbung nur wenig gewähren konnten, denn die erste ist sehr mangelhaft, die Farben bunt, die Umrisse hart, und steht er darin dem Roelas und dem Herrera, dem Alten, weit nach. Folgende Bilder im Museum von Sevilla geben hiervon Zeugniss. Die Himmelfahrt Mariä, ein Altarblatt von sehr grossem Umfange. Die, von vielen Engeln, von guten Motiven umgebene Maria, ist von edler Auffassung, die Farben indess bunt, die Formen hart. Auch eine Verkündigung und eine Heimsuchung Mariä sind edel ge-

dacht, die Köpfe ansprechend, die Gewänder gut geworfen, aber auch hier finden sich jene ungünstigen Eigenschaften. Zwei andere Altarbilder, die Geburt Christi und die Anbetung der Könige sind auch in jenen guten Eigenschaften weniger befriedigend, und vollends in den schlimmen sehr widerstrebend.

Die Bilder aller bisher betrachteten Meister sind nicht geeignet, um eine Vorstellung von der reinen Eigenthümlichkeit der spanischen Schule zu gewinnen, wodurch sie sich von allen anderen Schulen unterscheidet. Dieselben rührten entweder von Ausländern, namentlich Niederländern und Italienern her, deren ursprüngliche Kunstweisen durch ihren Aufenthalt in Spanien eine grössere oder kleinere Veränderung erfahren hatten, oder von Spaniern, welche durchgängig bald von niederländischer, bald von italienischer Kunst gelegentlich auch von beiden Einfluss erfahren hatten. Die oben berührten politischen Verhältnisse hatten für die spanische Malerei eine doppelte Folge, einmal eine spätere Entwickelung, so dass die Mehrzahl der von spanischen Malern aus dem 16. Jahrhundert herrührenden Bilder in der künstlerischen Ausbildung auf der Stufe stehen, welche die der niederländischen und italienischen Maler schon im 15. Jahrhundert erreicht hatten, und dass sie nicht, wie diese, den Charakter einer primitiven Schule trägt, welche sich aus unscheinbaren, aber selbständigen Anfängen durch eine Reihe von Generationen bis zur höchsten Ausbildung einer bestimmten Eigenthümlichkeit entwickelt hat, sondern auf allen früheren Stufen von jenen bestimmt wird und erst in der Form des freien Gebietens über alle Theile der Kunst, Composition, Haltung, Zeichnung, Färbung, Perspective, Malerei, zum Ausdruck ihrer Eigenthümlichkeit gelangt. Um diese Eigenthümlichkeit zu verstehen, ist es aber erforderlich, die Stellung ins Auge zu fassen, welche zu Anfang des 17. Jahrhunderts die Kirche und namentlich die Inquisition, der Malerei gegenüber einnahm, und dadurch mehr als in irgend einem anderen Lande bedingend auf sie einwirkte. Zuvörderst wurde dadurch die Behandlung von Vorgängen aus der antiken Mythologie, welche im 16. und 17. Jahrhundert in Italien, den Niederlanden und Frankreich eine so grosse Anzahl trefflicher Bilder hervorgerufen hat, mit seltenen Ausnahmen nicht nur ausgeschlossen, sondern auch die Behandlung der Gegenstände aus dem Kreise der christlichen Kunst sehr beschränkt, indem Vorgänge aus der Bibel, namentlich aus dem alten Testament, verhältnissmässig selten vorkommen, weit die Mehrzahl aber, bei dem mehr als in irgend einem anderen Lande ausgebildeten Marienkultus, die heilige Jungfrau, namentlich, in Folge des schon früh in Sevilla zur Geltung gekommenen Dogma's von der unbefleckten Empfängniss, als in höchster Verzückung von Engeln umgeben, in der Luft schwebend und Vorgänge aus der Legende, vorzugsweise spanischer Lokalheiliger, darstellen. Selbst auf die Art der Behandlung dieser be-

liebten Gegenstände übte aber die Inquisition eine strenge Controlle aus. In dieser Beziehung ist das schon erwähnte Werk des Pacheco*) besonders lehrreich. Im schroffsten Gegensatz zu der, am meisten in der Kunst der alten Griechen und nächstdem der Italiener zur Geltung gekommenen Ueberzeugung, die Darstellung des Nackten durch die Art der Auffassung, als die Erscheinung der reinen Schönheit zu adeln und dadurch gemein sinnliche Beziehungen auszuschliessen, nahm die spanische Geistlichkeit und namentlich die Inquisition, einen so engherzigen Standpunkt ein', dass es bei der Darstellung der Maria sogar für unkeusch galt, auch nur die Füsse zu zeigen, und die Geistlichkeit der Cathedrale von Sevilla vollends an der Nacktheit einer, auf einem oben erwähnten Bilde des Luis da Vargas, eines Malers von religiöser Strenge, befindlichen Eva einen so grossen Anstoss nahm, dass sie ihr ein Kleid malen liess. Der, von der Inquisition inspirirte Pacheco (S. 272) findet es selbst für den Künstler sehr bedenklich, nach dem nackten weiblichen Modell zu studiren und ertheilt daher den Rath, nur die Köpfe und Hände nach der Natur zu malen, die übrigen Theile aber nach guten Bildern, Sculpturen und trefflichen Zeichnungen des Albrecht Dürer auszuführen. Doch selbst die Bekleidungen der Figuren wurden von der Inquisition genau überwacht, wie denn Pacheco (S. 456 und 496) zwei Beispiele anführt, dass Maler, weil sie die heilige Jungfrau und den Evangelisten Johannes in der Tracht der Zeit, wie wir dieses z. B. bei Paolo Veronese finden, dargestellt, mit Recht gestraft worden wären. Wenn die spanische Malerei des 17. Jahrhunderts unerachtet dieser Beschränkungen so Bewunderungswürdiges geleistet hat, wie wir es bei den Werken der betreffenden Meister finden werden, so legt dieses für das grosse Talent der Künstler das vortheilhafteste Zeugniss ab.

Ich gehe jetzt zur Betrachtung der eigenthümlichen Kunstanlage der Spanier über, nachdem sie sich aller fremden Einflüsse entschlagen hatten. Schon in der Zeit, als der allgemeine Einfluss fremder Schulen noch bestand, zeigen die Bilder der Maler aus den verschiedensten Gegenden Spaniens eine vorwaltende Neigung zum Realismus und der bei einigen Künstlern in Folge des Einflusses der florentinischen und römischen Schule vorherrschende Idealismus ist nur örtlich und vorübergehend. Nachdem sich aber die spanischen Maler ganz frei in der, ihrem Kunstnaturell am meisten zusagenden, Form ausdrücken konnten, trat dieser Realismus auf das Entschiedenste und mit dem glänzendsten Erfolge hervor, äusserte sich aber, dem Naturell der Künstler gemäss, vornehmlich auf zwiefache Weise. Bei einigen, und vor allem bei Velazquez, begnügte er sich mit der wahrsten, lebendigsten und in der Dar-

*) El Arte de la Pintura, su antiquedad y grandezas. Sevilla 1649.

stellungsart meisterhaftesten Art der einzelnen Naturerscheinungen und brachte so das Fach der Portraitmalerei zu höchster Ausbildung, welchem sich in einzelnen Fällen die Darstellung historischer Vorgänge in der Art, welche man jetzt das „genre historique“ nennt, und, in Naturgrösse ausgeführte Vorgänge, aus dem Leben des gemeinen Volks anschliessen. Bei der Mehrzahl aber wurde dieser Realismus der Träger eines tiefen religiösen Gefühls, welches sich bald, wie vor allem bei Murillo in dem Ausdruck der inbrünstigsten Andacht und schwärmerischer Verklärung, bald wie bei Zurbaran, in der Wiedergabe eines strengen religiösen Eifers, eines mönchischen Fanatismus äusserte. Nur in der gelegentlichen Darstellung aus dem Volksleben begegnet sich Murillo mit Velazquez. Mit diesem Realismus hängt es zusammen, dass sich, mit seltenen Ausnahmen, in der Anordnung nicht der architektonische Styl, sondern das Princip des Malerischen geltend macht. Charakteristisch, selbst für diese Epoche der höchsten Ausbildung der Malerei, geschweige für die Epoche der Abnahme ist sodann die sehr häufige Ungleichmässigkeit in der Ausführung der verschiedenen Theile desselben Bildes. Die Genremalerei wird nur noch von einigen Meistern in der bei Velazquez und Murillo erwähnten Weise ausgeübt, bleibt aber in allen den übrigen Verzweigungen, worin sie in den Niederlanden ausgebildet worden, der spanischen Schule fremd. Auch die Landschaftsmalerei wird zwar gelegentlich von einigen Historienmalern, wie z. B. von Velazquez, ausschliesslich aber fast nur von Iriarte mit Erfolg ausgeübt. Schon aus der obigen Darstellung erhellt, dass, wenn die Kunsthistoriker von verschiedenen Schulen in Spanien sprechen, dieses keineswegs in dem Sinne zu verstehen ist, wie man, nach in Auffassung, Zeichnung und Färbung höchst verschiedenen, in einer Reihe von Generationen zur Ausbildung gelangten Eigenthümlichkeiten, in Italien von einer florentinischen, venezianischen und lombardischen Schule spricht. Die ganze spanische Schule enthält vielmehr in ihren Provinzial-Schulen keine grösseren Verschiedenheiten, als die ihr durch ihren Realismus am nächsten verwandte venezianische Schule in den verschiedenen Städten des venezianischen Gebiets, wobei ich noch die sehr abweichende Schule des Squarcione in Padua ausnehme. Wenn dabei unbedingt für Spanien die Schule von Sevilla, welche die vier grössten spanischen Maler hervorgebracht hat, eben so sehr die Hauptrolle spielt als die Schule von Venedig im engeren Sinne für die nach ihr benannte Schule, da denn Alonso Cano ungefähr die Stelle des Giorgione, Murillo die des Tizian, Velazquez die des Paolo Veronese, Zurbaran die des Tintorett einnehmen dürfte, so würde die Schule von Valenzia am ersten der von Brescia entsprechen, und hier Juan Juanes dem Moretto, Ribalta dem Rumanino zu vergleichen sein. Die sogenannten Schulen von Madrid und Toledo aber haben durchaus keinen unterschied-

lichen Charakter, sondern man begreift eben nur darunter die Maler, welche an diesen Orten gelebt haben. Sehr lehrreich ist es übrigens, wie bei den gleichen entschieden auf das Realistische gerichteten Kunstanlagen der Spanier und Venezianer, durch verschiedene Lebensbedingungen die Ergebnisse derselben doch wieder so verschieden sein können, wie die mir jetzt aus eigner Anschauung so genau bekannten Bilder dieser beiden Schulen beweisen. Obgleich die vielen und prachtvollen, auf das Reichste mit Bildern und Sculpturen geschmückten Kirchen Venedigs Zeugniss geben, dass die Venezianer in der Zeit der Blüthe ihrer Malerschule ohne Zweifel ebenfalls sehr gute Katholiken waren, so war doch als einem vorzugsweise Handel treibenden und mehr auf das Praktische gerichteten Volke ihr religiöses Gefühl zwar ebenfalls ein warmes, doch mehr ruhiges als das der Spanier, und dieses spricht uns denn auch aus den kirchlichen Bildern eines Giovanni Bellini, eines Giorgione und eines Palma vecchio und aus der früheren Zeit des Tizian an. Das ekstatische, wie das ascetische und fanatische Gefühl der Spanier ist ihnen dagegen in ihren Bildern fremd geblieben. Ausserdem aber nahmen die Künstler der Geistlichkeit gegenüber, welche in keinen der anderen Provinzen Italiens, in denen die Kunst zu grosser Blüthe gelangte, eine weniger strenge Herrschaft ausübte, als in Venedig, eine ungleich freiere Stellung ein, und sahen sich durch sie weder in der Darstellung des Nackten, noch in der Art der Bekleidung ihrer Figuren beschränkt. Daher stellten sie denn vielfach Gegenstände aus dem Kreise der Mythologie dar, und finden wir hier, anstatt der spanischen Betteljungen und Bauern des Velazquez und Murillo, jene idyllischen, dem antiken Gefühl verwandten Vorstellungen von Männern und häufig unbekleideten Frauen eines Giorgione und eines Tizian in schönen Landschaften, welche überhaupt in den Hintergründen eine ungleich grössere Rolle spielen, als bei den Spaniern. Obwohl im Verhältniss zu den anderen italienischen Schulen entschiedene Realisten, sind doch die Venetianer in der Anordnung ihrer historischen Bilder an Stylgefühl wie auch in der Vereinfachung und Schönheit der Formen den Spaniern überlegen, dagegen übertreffen wieder die Spanier sie in der Correctheit der Zeichnung, wie in der Naturwahrheit der Farbe. Dieses erhellt sehr deutlich, wenn man ein Portrait des Tizian mit einem des Velazquez vergleicht. Nur in der grossen Meisterschaft im breiten Vortrage stehen beide Schulen zur Zeit ihrer vollen Ausbildung auf gleicher Höhe. Ein wesentlicher Unterschied beider Schulen besteht endlich darin, dass, während die venezianische ihre Eigenthümlichkeit mehrere Generationen hindurch bis zur höchsten Vollendung ausgebildet hat, und auch, wenn schon in abnehmendem Grade, bis ins 18. Jahrhundert noch sehr achtbare Maler hervorbringt, die spanische auf den früheren Stufen ihrer Entwickelung wesentlich von anderen Schulen bedingt, in ihrer ganz unab-

hängigen Eigenthümlichkeit, sogleich in einer so hohen künstlerischen Ausbildung auftritt, dass ihre Bilder mit den grössten Meisterwerken der anderen Schulen auf gleicher Höhe stehen, auf welche hohe Blüthe indess, nachdem sie sich eine Generation hindurch behauptet, und eine zweite, wenn schon in sehr abnehmendem Grade, noch Achtbares geleistet, sofort ein gänzlicher Verfall eintritt. In Folge dessen waren es zwei italienische Maler, welche im letzten Drittel des 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts für den spanischen Hof die bedeutendsten Aufträge ausführten, Luca Giordano und Tiepolo.

Von den vier grössten Malern der spanischen Schule ziehe ich zunächst den 1599 in Sevilla geborenen, 1660 in Madrid gestorbenen *Velazquez* in nähere Betrachtung. Da er der Hof- und Lieblingsmaler Philipps IV. war und vorzugsweise für diesen arbeitete, kann man einen deutlichen Begriff von der Eigenthümlichkeit dieses grossen Künstlers nur durch das Studium der 62 Gemälde gewinnen, welche das Museum zu Madrid von ihm vereinigt. Er repräsentirt den Realismus der spanischen Schule in seiner grössten Einseitigkeit, aber auch in seiner grössten Vollendung. Ja, insofern es darauf ankommt, die Menschen, wie sie sind, in grösster Lebendigkeit der Auffassung, in höchster Treue in Form und Farbe mit der seltensten Meisterschaft des ganz freien und breiten Vortrags wiederzugeben, stehe ich nicht an, ihn für den grössten Maler zu halten, welcher je gelebt hat. Wenn man Portraite der grössten Maler aus der Zeit der höchsten Vollendung der Technik, eines Titian, eines van Dyck, eines Rubens und eines Rembrandt unmittelbar mit den seinigen vergleicht, so erscheint, obwohl ihm die beiden ersten an Adel der Auffassung überlegen sind, sein Fleisch als wirklich, das jener Künstler als gemalt. Hiezu kommt bei ihm noch eine bewunderungswürdige Feinheit der Luftperspective, ein ausserordentliches Geschick in der malerischen Anordnung und eine vortreffliche Zeichnung. Bei allen Aufgaben, zu welchen diese Eigenschaften ausreichen, und dieser Art gehören fast alle seine berühmtesten Bilder an, steht er daher ganz einzig da und wird von keinem anderen Maler erreicht. Für alle, in das Gebiet der höheren geistigen Sphären der Kunst fallende Aufgaben fehlt es ihm indess durchaus an den erforderlichen Eigenschaften. Man vermisst an seinen Werken dieser Art eine glückliche Erfindungsgabe, jede Erhebung zu einem religiösen, oder auch nur poetischen Gefühl, sowie den Sinn für Schönheit und einen edleren Geschmack. Ungeachtet jener obigen trefflichen Eigenschaften machen daher seine Bilder aus dem christlichen Bilderkreise keinen befriedigenden, die aus dem Kreise der Mythologie aber geradezu einen widerstrebenden Eindruck.

Bei Betrachtung der Bilder von der ersten Gattung drängt sich das Gefühl des Bedauerns mit dem grossen Künstler auf, dass seine Vorbilder, wie

der König Philipp IV., dessen zweite Gemahlin Margaretha von Oesterreich, der Minister Graf Olivarez, nicht allein meist sehr hässlich waren, und er auch scheussliche Zwerge, welche damals bei Hofe sehr beliebt waren, malen musste, sondern dass er, mit seinem so wahren Naturgefühl, oft gezwungen war, die damals so sehr beliebte weisse und rothe Schminke der Frauen wiederzugeben.

Unter allen Bildern des Velazquez stehe ich nicht an, dem unter dem Namen „las meninnas“ (die Ehrenfräulein) bekannten, welches er im Jahre 1656, also zur Zeit seiner grössten Reife, malte, den ersten Preis zu geben. Diesen Namen hat es von zwei jungen Mädchen, von denen die eine der in einem Zimmer befindlichen Infantin Maria, einem Kinde, auf einem Teller knieend ein Getränk reicht. Daneben sieht man Velazquez an der dem Beschauer abwärts gestellten Staffelei, so dass man nur in einem Spiegel im Hintergrunde sieht, dass es die Bildnisse des Königs und der Königin sind, welche er malt. Im Vorgrunde steht die scheussliche Zwergin, Maria Barbola, und setzt der Zwerg Nicolasco Pertusato einen Fuss auf einen ruhenden grossen Hund von seltenster Wahrheit. Im Hintergrunde des ganz in einem tiefen, aber sehr klaren Helldunkel gehaltenen Gemachs fällt durch eine offene Thür, worin ein Mann steht, ein Licht ein. Die Ausführung des Einzelnen, wie die kühl gehaltene Stimmung des Ganzen ist von einer Meisterschaft und Wahrheit, dass man glaubt, die Natur in einer camera obscura zu beobachten. Die Figuren sind lebensgross. Dasselbe gilt auch von einem anderen Bilde, einigen Mädchen, welche in einer nach hinten offenen Halle mit dem Wirken eines Teppichs beschäftigt sind. Obwohl hier der Gegenstand minder bedeutend ist und die Ausführung minder in's Einzelne geht, steht es doch jenem im Zauber des Helldunkels, in der Harmonie der gebrochenen, meist kühlen Farben, in der Lebendigkeit des Einzelnen nicht nach. Diesen schliesst sich würdig das sehr grosse, unter dem Namen „los lanzas“ bekannte Bild an, welches die Uebergabe der Festung Breda an die Spanier darstellt. Der Marquis von Spinola legt mit freundlichem Ausdruck die Hand auf die Schulter des, ihm die Schlüssel der Stadt übergebenden, niederländischen Commandanten, um ihm die Bitterkeit des Augenblicks minder fühlbar zu machen. Unter den übrigen Figuren finden sich auf der Seite der Spanier noch einige höchst lebendige Portraite. Andere sind dagegen etwas vernachlässigt. Mehr zurück eine Schaar mit Lanzen bewaffneter Krieger, woher der Name des Bildes. Als viertes folgt diesen drei Bildern das berühmte Bild „los borruchas“ (die Betrunkenen). In erstaunlicher Lebendigkeit tritt uns hier die spanische Bauernwelt entgegen. Ein fetter junger Kerl von sehr gemeinem und verschmitztem Ansehen, welcher von den anderen am Fest der Weinlese zum Bacchus erkoren, mit Ephen be-

kränzt, nackend auf einem Fasse sitzt, ist in einer sehr wahren Farbe höchst meisterlich modellirt. In den gemeinen Zügen der ihn Umgebenden, von denen einer vor ihm kniet, ist die Ausgelassenheit des trunkenen Zustandes trefflich ausgedrückt. Allen diesen Bildern schliessen sich die eigentlichen Portraite an, von deren grosser Zahl ich hier nur die ausgezeichnetsten hervorheben kann. Unter der Reihe von lebensgrossen Portraiten zu Pferde, welche sich sämmtlich durch die bequeme und wahre Auffassung, die meisterhafte Haltung, die wunderbare Sicherheit der breiten Behandlung auszeichnen, nehmen die ersten Stellen das des Grafen Olivarez, welcher auf einem in das Bild hinein galoppirenden Braunen sich umsieht, und das des auf einem Pony aus dem Bilde heraussprengenden Infanten Don Balthasar Carlos, als Knabe (er starb, bevor er erwachsen war), die erste Stelle ein. Aber auch die Reiterbildnisse Philipp's IV. und seiner Gemahlinnen Isabella von Bourbon und Margaretha von Oesterreich sind grosse Meisterstücke, in denen besonders die Anzüge der Königinnen vortrefflich behandelt sind. Höchst vorzüglich ist, sowohl durch die Wahrheit der Auffassung, als durch die Feinheit und Klarheit der kühlen Haltung, das Portrait desselben Don Balthasar (No. 270) mit einer Jagdflinte in ganzer Figur in einer Landschaft. Auch ein schlafender Hund zu seinen Füssen ist von seltenster Wahrheit. Unter den übrigen trefflichen Bildern des Königs Philipp IV. möchte ich einem Brustbilde (No. 156) den Preis geben. Dieses ist offenbar ein Naturstudium, welches er dann zu anderen Bildnissen dieses Herrn benutzt hat. Zu der wunderbaren Lebendigkeit der Auffassung kommt hier die meisterhafteste Modellirung in einem ebenso wahren als klaren Ton, und der breiteste Vortrag in einem sehr fetten Impasto. Diesen schliesst sich das Portrait der Infantin Donna Maria und das eines unbekannten Bildhauers würdig an. Letzteres (No. 81), welches diesen mit weissem Bart, in schwarzer Tracht, einen Stift in der Hand, darstellt, vereinigt seltnerweise mit der lebendigsten Auffassung eine ungemein fleissige Durchführung des Einzelnen in einem bei ihm ungewöhnlichen, warmen Ton. Für die unglaubliche Sicherheit in der breiten Behandlung sind ausserdem die flüchtig a la prima hingeworfenen Bildnisse seiner Tochter (No. 71 und 76) sehr lehrreich. Unter den Bildnissen verschiedener Zwerge hebe ich das eines ganz von vorn genommenen von braunrother Gesichtsfarbe wegen der erstaunlichen Energie in der Auffassung der hässlichen Züge hervor. Fast nicht mindere Bewunderung verdienen einige Landschaften. Die erste Stelle gebührt hier einer mit gewaltigen Felsmassen, worin sich, dem Charakter erhabener und tiefer Natureinsamkeit durchaus entsprechend, als Staffage die beiden Einsiedler Paulus und Antonius, die würdigsten mir aus dem Kreise heiliger Gegenstände von Velazquez bekannten Gestalten, befinden. Nächstdem kommt die Ansicht eines von hohen Bäumen umschatteten,

grossen Springbrunnens in Aranjuez in Betracht. Die Beherrschung der Massen in dem kühlen Helldunkel, die allgemeine Haltung sind erstaunungswürdig. Zwei in flüchtiger Meisterschaft hingespielte Ansichten, worin Gebäude eine bedeutende Rolle spielen, mit einfallenden Sonnenlichtern im Silberton, zeigen nicht minder den Meister auf der vollen Höhe seiner Kunst.

Ich gehe jetzt zur Betrachtung seiner Bilder aus dem Kreise heiliger Gegenstände über. Mit Recht ist hier der überlebensgrosse, am Kreuz verschiedene Christus das berühmteste. Wie ich aber auch durchaus in die allgemeine Bewunderung der Zeichnung, der trefflichen Haltung, der meisterlichen Malerei einstimme, auch zugebe, dass durch das, über die eine Hälfte des Gesichts herabhängende lange Haar der Eindruck des Todten noch verstärkt wird, kann ich doch diese Auffassung nicht eine des Gegenstandes würdige finden. Tief unter diesem Bilde aber stehen alle seine anderen dieser Classe. Die Anbetung der Könige entspricht weder in dem Gefühl, noch in den Charakteren der Bedeutung dieses Gegenstandes. Es herrscht darin vielmehr ein derber Realismus; die trockene Behandlung, die Härte der Formen beweisen übrigens, dass dieses Bild der ersten Epoche des Meisters angehört, in seiner Krönung Mariä sind die Köpfe von ihr, von Gott Vater und Christus in den Charakteren ganz unbedeutend, im Gefühl durchaus gleichgültig. Ueberdem ist die Wirkung kalt und hart. Ein Vergleich dieser Bilder mit solchen von Rembrandt, welche ähnliche Gegenstände behandeln, beweist, dass an letzter Stelle in der Kunst es auf die Art des Gefühls ankommt, denn die Köpfe von Rembrandt sind minder naturwahr und hässlicher, als die des Velazquez, demungeachtet ziehen sie durch das warme und echt biblische Gefühl ungemein an.

Die Bilder aus dem Kreise der antiken Welt machen vollends durchaus den Eindruck von Parodieen. Apollo, welcher dem Vulkan die Untreue der Venus verräth, ist in allen Theilen ein ganz gewöhnlicher Mensch, welcher auch nicht entfernt an die Idee einer Gottheit erinnert, Vulkan und die Cyklopen gehen nicht über gewöhnliche, vortrefflich gemalte Modelle hinaus. In dem Merkur und dem Argus ist die Composition ebenso styllos, wie die Charakteristik der Figuren schwach. Die höchst vortreffliche Malerei kann für diese Mängel nicht entschädigen. Der sitzende Mars ist nichts als das meisterlich gemalte Modell eines kräftigen, aber gewöhnlichen Mannes. Endlich sind zwei einzelne Figuren, welche die Benennung Aesop und Menippus tragen, nichts als zwei Modelle ungewöhnlich hässlicher Spanier, welche indess in der Wahrheit der Auffassung, wie in der Ausführung zu den trefflichsten Arbeiten des Meisters gehören. Jeder Versuch, mit Worten eine Vorstellung von dieser Wahrheit der Fleischtöne zu geben, ist umsonst.

Ich komme jetzt zur Betrachtung der Bilder des *Murillo* (geb. in Sevilla

1618, † 1682), von welchem es mir gelungen ist, durch das Studium der sich auf gegen hundert belaufenden Werke, welche ich von ihm in Madrid, Sevilla und Cadix gesehen, einschliesslich der etwa fünfzig, welche ich von ihm in anderen Ländern kenne, eine ziemlich vollständige Kenntniss zu erlangen. Wenn er sich in seinen Formen auch nicht über das Gebiet der realistischen Auffassung erhebt, so weiss er dieselben doch durch die religiöse Begeisterung, welche in ihm lebt, in einem hohen Grade zu adeln, und bildet sich, in Verbindung mit dem Gefühl für Naturwahrheit, ja öfter auch für Schönheit der Form, einer trefflichen Zeichnung, einem höchst feinen Farbensinn, einer vollkommenen Haltung und seltenster Meisterschaft des freien Vortrags, zum grössten kirchlichen Maler Spaniens in dem Kreise von Darstellungen aus, welchen ich oben angegeben habe. Unter der sehr grossen Zahl seiner Bilder religiösen Inhalts ist es indess nur eine mässige Zahl, durch welche er auf jene Benennung einen Anspruch hat. In sehr vielen, welche meist seiner früheren Zeit angehören, ist nämlich die Behandlung der heiligen Gegenstände eine durchaus genreartige, der es sowohl in den Formen, als im Gefühl, an jeder höheren Weihe fehlt, eine noch grössere Zahl, fast durchgängig aus einer späteren Zeit, ist entweder zwar sehr gefällig, doch von geringer geistiger Bedeutung, oder es herrscht in ihnen eine schwächliche und öfter süssliche Sentimentalität vor. Leute aus den untersten Volksschichten, wofür er bisher in Deutschland vornehmlich bekannt gewesen, malte er so selten, dass mir dergleichen nur in der Pinakothek in München, im Louvre, in St. Petersburg und in Dulwich-College, in der Nähe von London, bekannt sind, ich dagegen in Spanien, weder in einer der öffentlichen Galerien, noch im Privatbesitz dergleichen angetroffen habe. Wohl aber hat er Menschen aus jenen unteren Schichten mit sichtbarer Vorliebe und dem seltensten Erfolg gemalt, wo der heilige Gegenstand solche erforderte, ja gelegentlich solche durchaus genreartig behandelt, wie eine Folge von fünf Bildern aus dem Leben des verlorenen Sohnes, früher im Besitz des Baron James Rothschild, später in dem von Salamanca, jetzt in der Sammlung des Lord Dudley in London. Auch mit eigentlicher Portraitmalerei scheint er sich nur wenig befasst zu haben, wenigstens kommen Bildnisse von ihm äusserst selten vor.

Die Spanier unterscheiden bei Murillo drei verschiedene Manieren. Die erste, worin er unter einem starken Einfluss des Ribera stand, in der Auffassung der Formen sehr bestimmt, zuweilen fast hart, in der Färbung des Fleisches kalt, oft kühl röthlich, in den Schatten schwarz und undurchsichtig, heisst der stilo frio (der kalte Styl); die zweite, worin er, in Folge des wohlthätigen Einflusses, welchen während seines Aufenthalts in Madrid in den Jahren 1643 und 1644 die Bilder des Rubens, des van Dyck und des Velazquez auf ihn ausgeübt, die in der Zeichnung sehr correcten Formen, in

einem meist warmen gelegentlich aber auch feinen, silbernen, jederzeit klaren und harmonischen Ton modellirte, und zu einer ausserordentlichen Ausbildung des Helldunkels gelangte, nennen sie den stilo calido (den warmen Styl), die dritte endlich, worin allmälig die Bestimmheit der Formen, dem Reiz einer zarten und verschwommenen, im Fleische öfter rosigen oder pfirsichblüthfarbigen Färbung geopfert, der Vortrag überhaupt flüchtiger wird, nennen sie den stilo vaporoso (den verschwommenen Styl). Der früheren Zeit dieses Styles, in welcher sich nur eine grössere Weichheit der Formen mit jenem blühenden Colorit verbindet, gehören mehrere seiner berühmtesten Bilder an. Ja, die gewöhnlichen Liebhaber ziehen überhaupt diese Epochen den übrigen vor. Wenn nun gleich im Grossen und Ganzen diese Unterschiede wirklich bestehen, so ist es doch durchaus nothwendig für jeden derselben einen bestimmten Zeitabschnitt zu machen, und finden auch innerhalb eines jeden wieder manche feinere Unterschiede statt.

Obwohl unter den sechsundvierzig im Museum von Madrid befindlichen Bildern des Murillo sich manche der ausgezeichnetsten befinden, und das in der Akademie von San Fernando daselbst zu seinen vorzüglichsten Werken gehört, kann man über die Bedeutung dieses Meisters doch nicht urtheilen ohne seine Bilder in Sevilla, namentlich in der dortigen königlichen Sammlung, gesehen zu haben. Ich gehe jetzt zur Betrachtung der einzelnen Bilder nach ihrer ungefähren Zeitfolge über.*) Verschiedene Bilder der frühen Zeit sind in jedem Betracht schwach, die Köpfe unbedeutend, die Formen hart, die Lichter von schwerer Farbe, die Schatten dunkel. Ich begnüge mich hiefür eine Maria mit dem Christuskinde (No. 271) anzuführen. — Ansprechender in den durchaus porträtartigen Köpfen, sehr bestimmt in den Formen ist eine Maria, welche das stehende Kind hält, mit schwarzem Hintergrunde (No. 423). — Eine heilige Familie, in ganz genreartiger Auffassung, so dass Maria Garn haspelt, doch von vieler Lebendigkeit. — Heilige Familie, in welcher das Christuskind von dem kleinen Johannes dadurch unterhalten wird, dass er mit einem Vogel in der Hand eine Katze reizt. Obwohl sehr lebendig in den porträtartigen Köpfen, hat doch dieses Motiv etwas höchst Unwürdiges und Verletzendes. — Johannes der Täufer, stehend, schaut, die Hände gefaltet, mit Begeisterung zu einem aus dunklem Himmel auf ihn herabfallenden Glanz empor. Neben ihm das Lamm. Der porträtartige Kopf ist von ernstem und edlem Charakter, das Motiv so sprechend, wie graziös. Die strenge Zeichnung, der markige Vortrag, die dunklen Schatten zeigen hier sehr deutlich den Einfluss des Ribera. G. S. — Die

*) Ich erinnere hier daran, dass, wo sich keine Angabe der Oertlichkeit vorfindet, die Bilder sich im Museum von Madrid, wo die Buchstaben G. S. angegeben sind, in der Galerie von Sevilla befinden.

sitzende Maria in lebhaftestem Ausdruck ihres Schmerzes über den Tod ihres zu ihren Füssen liegenden, und von einem Engel begleiteten Sohnes. Die ganze Auffassung ist hier ebenso würdig, als energisch, der Ausdruck des Kopfes und die Geberde der Hände ergreifend, die Schatten sehr dunkel, die Formen des, zugleich trefflich gezeichneten, Leichnams edel. G. S. — Der h. Augustinus knieend im Gebet. Von grosser Wahrheit. G. S. — Die porträtartige Maria mit dem offenbar ganz nach einem sehr starken Modell genommenen Kinde. Der Grund dunkel. Mag ein Original sein, ist aber leerer in den Formen, als ein anderes Exemplar derselben Composition in der trefflichen Sammlung des Hrn. Barthold Suermondt in Aachen. G. S. — Der h. Ildefonso erhält von der Maria eine Casula, bei den Spaniern besonders beliebter Gegenstand (No. 326). Dieses Altarbild ist in der Maria von sehr gewöhnlicher Bildung und gleichgültigem Ausdruck, der Heilige ist ein Porträt von ungemeiner Bornirtheit des Charakters. Weit das Beste ist ein altes Weib neben ihm, von grosser Lebendigkeit und Klarheit der, übrigens etwas schweren Färbung.

Der zweiten Epoche des stilo caldo, in welcher Murillo die grösste Höhe seiner Kunst erstieg, dürften die folgenden Bilder angehören. Maria empfängt von der h. Anna Unterricht im Lesen. Das in diesem Bilde herrschende Gefühl ist ebenso wahr, als edel, das Ueberzeugende in der Mutter, das Verstehen in der Tochter ist meisterlich ausgedrückt, die Färbung warm, klar und harmonisch. — Rebecca giebt Elias zu trinken; dabei noch drei andere Mädchen (No. 208). Gut componirt, und der Kopf der Rebecca sehr hübsch, die Farbenstimmung warm und harmonisch, kleine Figuren. — Die Bischöfe St. Leandro und St. Isidoro, (vom Jahr 1655), welchen Murillo die Züge des Alonso de Herrera und Juan Lopez Talavan, zweien zur Cathedrale von Sevilla gehörenden Beamten, in deren grosser Sacristey sich die Bilder befinden, geliehen hat. Die Auffassung der sehr lebendigen Köpfe ist edel, die weissen Ordensgewänder meisterlich behandelt, die Farbe sehr klar. — In einer Capelle derselben Cathedrale befindet sich das berühmte, im Jahr 1656 ausgeführte sehr grosse Bild, dessen oberer Theil das von einem himmlischen Glanz umflossene, und von Engelschaaren umgebene Christuskind darstellt, wie es zu dem h. Antonius von Padua herabsteigt, welcher, im untern Theil des Bildes, auf die Knie hingestürzt, voll Sehnsucht die Arme zum Kinde emporstreckt. Hier begegnen wir dem Meister auf dem Gebiete religiöser Verzückung, worin ihm meines Erachtens die Palme unter allen Malern gebührt. Der Ausdruck und die Geberden der Heiligen, die ungemeine Anmuth in den Gruppen, die Schönheit der einzelnen Engel, die warme leuchtende Farbe rechtfertigen den grossen Ruhm dieses Bildes, in welchem indess, meinem Gefühl nach, das Motiv des

Schwebens in dem Christkinde am wenigsten gelungen ist.*) — Die Verkündigung Mariä, ein Bild von sehr ansehnlichem Umfang. Der geistige Gehalt dieses Gegenstandes ist hier in einer schönen und höchst deutlichen Weise ausgesprochen. Der Ausdruck der Ehrfurcht in den porträtartigen Zügen, des, auf einer kleinen Wolke am Boden knienden Engels, welcher in der Linken den Lilienstengel, mit der Rechten nach oben deutet, ist vortrefflich; der Ausdruck des Ueberraschten von dem Inhalt der Botschaft in den reinen Zügen der knieenden Maria, wie in der leichten Bewegung ihrer schönen, auf dem Betpult vor ihr ruhenden Hände aber unvergleichlich. Ihre Kleidung, ein dunkelviolettes Kleid und ein dunkelblauer Mantel, machen einen ebenso harmonischen, als ernsten Eindruck. Im Vorgrunde ihr Nähkorb, in der Luft der heilige Geist als Taube, vier graziöse Engel, von denen drei eine malerische Gruppe bilden, und mehrere Cherubim. Die Farbenwirkung ist leuchtend, die Ausführung sehr fleissig. Von den verschiedenen mir bekannten Darstellungen dieses Gegenstandes von Murillo ist diese bei weitem die vorzüglichste. — Der Gegenstand, welchen die Spanier eine Conception nennen: Maria in der Herrlichkeit auf Wolken einherschwebend, den Vollmond unter ihren Füssen, von drei Engeln emporgetragen, von einem Cherub verehrt, die gefalteten Hände erhoben, mit aufgelöstem und freiwallendem Haar, senkt den Blick abwärts. Dieses vormals im Kapuzinerkloster von Sevilla befindliche Bild nimmt unter den zahlreichen Darstellungen dieses Lieblingsgegenstandes von Murillo (ich kenne deren wenigstens zwanzig) eine ganz besondere Stelle ein. Hier findet sich keine Spur von dem Schmachtenden und Verzückten, welchem man sonst fast immer in den aufwärts blickenden Köpfen der Maria in dieser Vorstellung begegnet. Die schönen Züge der Jungfrau, welche dasselbe Modell, wie das der Maria auf der Verkündigung verrathen, athmen vielmehr hier eine heitere Ruhe. Die Modellirung aller Theile, zumal der Engel, in einer kräftigen Farbe ist sehr sorgfältig, die Wirkung der etwa neun Fuss hohen Gestalt ausserordentlich gross. Leider hat das Bild in einigen Theilen gelitten. G. S. —

Christus am Kreuz, ganz allein. (No. 44). In der ganzen Auffassung ist hier ein Einfluss des van Dyck unverkennbar. Die Züge des bereits verschiedenen Heilands sind schön und würdig, die Gestalt von edlem und schlankem Verhältniss, die Modellirung der trefflich gezeichneten Formen fleissig. Auch in zwei Brustbildern Christi als Ecce homo (No. 49 und 129)

---

*) Durch ein colossales, in Glasmalerei an dem Fenster woher das Bild sein Licht erhalten soll, ausgeführtes Wappen, liegt es so im Schatten, dass man es sehr ungenügend sieht. Nur wenn man eine Kirchthür, auf welche die Sonne etwa um zehn Uhr steht, um diese Zeit öffnen lässt, kann man zu einer befriedigenden Anschauung gelangen.

sind die Züge und Ausdruck besonders in letzterem, edel und würdig, die Formen bestimmt, und, bei letzterem, die goldige Farbe von grosser Klarheit, und alles dieses gilt auch von deren Gegenstücken, der Mater dolorosa (No. 45 und 130). — Edel in Form und Ausdruck des Kopfes, schlank in der Gestalt, graziös im Motiv ist der berühmte Schutzengel in der Cathedrale von Sevilla, welcher auf einen Knaben von grosser Wahrheit, welchen er mit der Linken gefasst hat, ernst herabsehend, mit der Rechten nach oben deutet. — Würdig schliesst sich diesem Bilde das unter dem Namen der Madonna „de la faxa“ bekannte, früher im Besitz des Conde de Aguila befindliche, und von ihm für Louis Philipp angeblich für 100,000 Francs gekaufte, jetzt im Palast des Herzogs von Montpensier in Sevilla vorhandene Bild an. Der Ausdruck der Verehrung ist in den ernsten und würdigen, wenn schon porträtartigen Zügen der Maria, welche beschäftigt ist, das auf ihrem Schoosse liegende Kind, von ganz gewöhnlicher, wenn gleich sehr wahrer Bildung, zu wickeln, (daher der Name), höchst vorzüglich. Zu den Seiten zwei schöne Jünglingsengel. In der Luft einige Cherubim. Die goldige Färbung ist klar, die Ausführung fleissig.

Zu den bedeutendsten Werken dieser Epoche gehören zwei in Form von sehr grossen Halbrunden (Lunetten), im Jahre 1665 für die Kirche S. Maria la blanca in Sevilla ausgeführte Bilder, welche sich jetzt in der Akademie San Fernando in Madrid befinden. Sie beziehen sich auf die bekannte Legende über die Gründung der Kirche St. Maria Maggiore in Rom. Auf dem einen sieht man einen, mit seiner Familie schlafenden römischen Patrizier, welchem Maria im Traume erscheint und ihm ihr Geheiss über die Gründung jener Kirche mittheilt, auf dem andern ist der Besuch dieses Patriziers bei dem Papst vorgestellt, um ihm diesen Traum mitzutheilen. Die Figuren sind hier von einer wunderbaren Lebendigkeit, die Färbung ebenso warm als klar, die Haltung vortrefflich, die Ausführung, in allen Theilen, auch in den Einzelheiten der Hintergründe, welche eine sehr bedeutende Rolle spielen, ebenso breit als fleissig. Leider hat das zweite Bild durch Verwaschen ungemein gelitten.

Zwei sehr grosse Bilder, die Stillung des Durstes der Israeliten in dem von Moses, welcher Gott für das Wunder dankt, aus dem Felsen geschlagenen Wasser, und Christus, welcher die 5000 Mann speist, von Murillo zwischen den Jahren 1660—1674 für die Kirche St. Georg der Caridad in Sevilla ausgeführt, gaben ihm reichliche Gelegenheit sich seiner Freude an der Darstellung von Menschen aus den unteren Volksschichten zu überlassen. Wie sehr aber auch hier einzelne Motive und Köpfe durch die grosse Wahrheit und Lebendigkeit ansprechen, und wie gern man auch der ausserordentlichen Meisterschaft der, wegen der grossen und sehr ungünstigen Höhe, wo-

rin die Bilder angebracht sind, etwas breiteren Behandlung Bewunderung zollt, treten doch hier die schwachen Seiten des Meisters, der Mangel an Stylgefühl in der Anordnung, der Mangel an Liniengefühl bei den einzelnen Figuren zu Tage. Besonders gilt dieses von dem Bilde des Moses, welches übrigens ausser den gerühmten Vorzügen auch noch den einer sehr kräftigen und klaren Farbe hat. Das Hauptgewicht ist hier auf die Veranschaulichung der Befriedigung des Durstes gelegt, weshalb denn auch das Bild unter dem Namen „La sed" (der Durst) bekannt ist. Aber nicht bloss Menschen, sondern auch Thiere lässt der Meister an dieser Wohlthat Theil nehmen, und so befindet sich auf dem von beiden eingenommenen Vorgrunde ein Pferd, welches dadurch, dass es dem Beschauer das Hintertheil zukehrt, eine ungeschlachte und plumpe Masse bildet. Ein hübscher Knabe auf demselben macht den Beschauer, indem er ihn anblickt und mit der Linken nach dem Felsen deutet, auf das Wunder aufmerksam. Die Gruppe der Männer, Frauen und Kinder, zu denen sich auch ein Hund gesellt hat, auf der linken Seite des Bildes, machen in den Linien einen verworrenen Eindruck. Unter den durchweg lebendigen Köpfen, fällt besonders der einen schönen Frau von ergreifendem Ausdruck des Schmachtens nach dem Labetrunk auf. Endlich ist der in der Mitte des Bildes im Mittelgrunde stehende Moses, welcher die Hände gefaltet und den Blick erhoben, sein Dankgebet emporsendet, zwar eine im Motiv, wie im Gewande edle Gestalt, die weichen Züge, der sentimentale Ausdruck, entsprechen aber durchaus nicht dem Wesen dieses gewaltigen Gesetzgebers. Es ist sehr interessant diese Vorstellung mit der des Nicolas Poussin zu vergleichen, welchem in einem hohen Maasse die Eigenschaften des Styls und des Liniengefühls, welche hier fehlen, eigen sind während ihm wieder die hier vorhandene Lebendigkeit und Individualisirung der Köpfe, so wie die klare und kräftige Farbe abgehen. In dem Gegenstück, der Speisung von 5000 Mann, ist die Anordnung in so fern glücklicher, als der sitzende Christus, welcher die ihm von einem Apostel gebrachten Brode segnet, mit den anderen Aposteln, von denen Petrus einem Knaben die Fische abnimmt, den grössten Theil des Vorgrundes einnimmt, und die Apostel, würdige Gestalten, sehr lebendig zu einander, in Erwartung des Wunders, in Beziehung gesetzt sind, während sich nur in der Ecke gegenüber eine sehr lebendige Gruppe aus dem Volk befindet, doch ist die Farbe im Vorgrunde schwer und dunkel. Im Hintergrunde aber sind die Massen des Volkes vortrefflich angedeutet und zeigt sich Murillo auch in der Landschaft als sehr vorzüglich.

Derselben Zeit und derselben Richtung gehören noch die beiden folgenden, berühmten Bilder an. Der heilige Thomas von Villanueva theilt den Armen, Krüppeln und Kranken Almosen aus. Dieser Gegenstand sagte dem

Talent des Murillo in jeder Beziehung zu und hier befindet er sich auf seiner vollen Höhe. In der Anordnung genügte hier die Anwendung des malerischen Princips, der Charakter hoher, kirchlicher Würde ist mit dem Ausdruck des Erbarmens in den edlen, ohwohl porträtartigen Zügen des heiligen Bischofs in seiner Amtstracht, welcher einem fast nackten Krüppel ein Goldstück reicht, unvergleichlich gepaart und bildet in seinem ruhigen Walten einen ergreifenden Gegensatz zu der lebhaften Aufregung der Nothleidenden von gemeinem Ansehen, deren ganzes Bewusstsein in der Befriedigung des augenblicklichen Bedürfnisses aufgeht. Sehr glücklich ist das Motiv eines Kindes, welches seiner Mutter freudig das so eben erhaltene Goldstück zeigt. — Die durchaus meisterliche Charakteristik, Zeichnung und Modellirung fällt besonders in einer knienden Frau auf. Mit Ausnahme des angemessen in einem feinen und kühlen Ton gehaltenen Kopfes des Heiligen, sind alle übrigen in einem tiefen, die Wirkung der heissen Sonne sehr wahr wiedergebenden Goldton gehalten. Eine ganz besondere Bewunderung verdient noch die Haltung des Ganzen und das Helldunkel der Architektur*). G. S.

Noch berühmter und von grösserem Umfang, aber, meines Erachtens, nicht schöner, ist die 1674 für die Kirche der Caridad in Sevilla ausgeführte heilige Elisabeth, welche einen grindigen Knaben heilt, wovon das Bild den Namen „el Tinnoso“ erhalten hat. Ob hier die bekannte Heilige von Thüringen, oder die heilige Isabella, Königin von Portugal, dargestellt ist, darüber sind die deutschen Kunstschriftsteller nicht einig. Selten findet sich wohl in der ganzen Kunst ein schlagenderer Gegensatz vor, als diese Frau von edlen, echt fürstlichen Zügen, welcher sich einige Ehrendamen anschliessen, welche in der Mitte des Bildes an erhobener Stelle stehend, im zartesten Ausdruck des Erbarmens, mit ihren schönen und weissen Händen den, mit der abschreckendsten Wahrheit gemalten, Grindkopf eines Knaben reinigt. Auch andere, sehr gut angeordnete Kranke im Vorgrunde, welche ebenfalls der Hülfe harren, sind von grosser Wahrheit und meisterlicher Zeichnung und Malerei. Zwischen dem zarten Colorit der Heiligen und ihrer Fräulein und dem der Kranken findet ein ähnliches Verhältniss statt, wie bei dem vorigen Bilde des Thomas von Villanueva. In der fein abgewogenen Gesammthaltung dürfte dieses das Meisterwerk des Murillo sein. Wenn der

*) Dieses Bild muss sicher bald nach seiner Entstehung grosse Bewunderung gefunden haben, denn im Jahr 1835 sah ich in England aus der seitdem aufgelösten Sammlung des Hrn. Wells eine vortreffliche, nur etwas kleinere Original-Wiederholung, welche früher in der Franciscaner-Kirche in Genua befindlich, dort im Jahr 1805 von einem Hrn. Joring angekauft und für 1000 Lst. dem Hrn. Wells überlassen wurde. Siehe meine Kunstwerke und Künstler in England. I. S. 158 f.

Stich ebenso gut ausfällt, als eine zu diesem Behuf sich während meines Aufenthalts der Vollendung nähernde Zeichnung eines Spaniers, so dürfen die Kunstfreunde sich eine würdige Veranschaulichung dieses Werkes versprechen. In der Akademie von St. Fernando in Madrid.

Die Mehrzahl der folgenden, zwischen den Jahren 1670—1680 ausgeführten Bilder befand sich früher in der Capuzinerkirche von Sevilla. Bei allen solchen, worin das Christuskind mit einem Heiligen in Beziehung gesetzt ist, bemerke ich hier im Allgemeinen, dass es zwar stets mehr oder minder hübsch und von freundlichem Ausdruck ist, sich aber nie, weder in Form, noch Ausdruck, über die Sphäre gewöhnlicher Kinder erhebt.

Der h. Joseph hält das vor ihm auf einem Postament stehende Kind von besonders lieblichem Ausdruck, welches in der Linken den blühenden Stab hat, vermöge dessen ihm unter den Freiern Maria als Frau zu Theil wurde, Der Charakter des Kopfes ist sehr edel, der Ausdruck würdig, die Färbung ebenso kräftig und warm, als in dem Kinde zart. G. S.

Der h. Antonius von Padua von dem, vor ihm auf einem Buche stehenden Christkinde umarmt. Das Gefühl der Beseligung ist in seinen kräftigen Zügen trefflich ausgedrückt, das Kind von sehr zarter Färbung. G. S.

Derselbe Heilige, in der Rechten den Lilienstengel, empfängt kniend mit der Linken das vor ihm auf einem Buche sitzende Christkind, welches mit der Rechten nach oben deutet, wo sich in der Luft vier Engel befinden. Nur selten hat der Meister den Ausdruck des gänzlichen Aufgehens in dem Gefühl der Verzückung in dem Grade erreicht, als in diesem Kopfe. Die klare Färbung ist sehr zart, ja sie grenzt in dem Kinde an Flauheit. G. S.

Der heilige Felix von Cantalicio, welcher kniend das Christkind auf den Armen hält, blickt in Verzückung zu der, von einem hellleuchtenden Glanz von milder Wärme umstrahlten und von schönen Engeln umschwebten Maria empor, welche die Arme ausstreckt, um das Kind wieder zu empfangen. Das Kind, welches in der Verkürzung und in der Zartheit des nur etwas wärmeren Fleischtons viel Aehnlichkeit mit dem auf dem Bilde von dem h. Antonius von Padua im Museum von Berlin hat, ist ein wahres Wunder von Abrundung im Helldunkel, Maria in violettem Kleide und blauem Mantel und von ungewöhnlich schönen Zügen, hat den Ausdruck reinen Wohlwollens. In der Gesammthaltung, der höchst klaren Färbung, ist dieses eins der Hauptwerke des Meisters. G. S.

In einem anderen, minder grossen Bilde, ebenda, welches denselben Heiligen, ebenfalls mit dem ihn liebkosenden Kinde auf den Armen darstellt, ist er älter genommen. Obwohl auch schön im Gefühl, wie trefflich in der Ausführung, ist er doch minder klar in der Farben.

Maria mit dem Kinde, welches, zu ihr emporblickend, so eben ein sehr natürlich gemaltes, brennendes, ihm von dem in Verehrung knienden h. Augustinus dargereichtes Herz, mit einem grossen Pfeile durchbohrt hat. In der Luft schwebende Engel. In diesem, meisterhaft in einem feinen Silberton ausgeführten Bilde macht die gar zu natürliche Darstellung mit der symbolischen Bedeutung derselben einen sehr widerstrebenden Gegensatz.

Der h. Pedro Nolasco, Gründer des Klosters der Virgen de Merced in Sevilla, blickt zu der ihm in der Begleitung von Engeln erscheinenden Maria des Erbarmens empor. Der Heilige, ein blasser Mönch von innigem Ausdruck der Verehrung ist eine meisterhafte Veranschaulichung eines solchen Daseins, die Maria, in weissen Gewändern, von grosser Zartheit. G. S.

Der h. Augustinus de Madera, dessen Kopf sehr lebendig und in einer sehr kräftigen Farbe ausgeführt ist, im Begriff zu schreiben, blickt begeistert zu der, in sehr flauer Färbung in der Luft erscheinenden Dreieinigkeit empor, worauf ein Engel deutet. G. S.

Der h. Franciscus von Assisi, unter seinem rechten Fusse die Erdkugel, umarmt voll Inbrunst Christus am Kreuz, der voll Gnade auf ihn herabschauend, ihn mit der freien Rechten umfasst, während die Linke, so wie die Füsse noch am Kreuze befestigt sind. Unter dem linken Arm zwei schwebende Kinderengel, die ein offenes Buch halten, worin in Capitalschrift die Worte: Qui non renunciat omnibus quae possidet, non potest esse meus discipulus. In diesem Bilde hat nicht allein Murillo sein Höchstes in der den Spaniern eigenthümlichen Richtung der kirchlichen Malerei geleistet, sondern es ist auch das Edelste und Schönste, was dieselbe überhaupt hervorgebracht hat. Diese meine Ansicht theilten die ersten Künstler und Kunstfreunde in Sevilla, wie in Madrid. Das gänzliche Aufgehen und Versenktsein in demüthiger und inbrünstiger Verzückung ist nur einmal so gemalt worden, wie in diesem Franciscus, und die Geberde des Umarmens ist damit aus einem Gusse. Die höchst edlen Züge des Heilandes mit dunklem Haar drücken Hoheit und Milde aus, und die Formen seines Körpers sind eben so edel als meisterhaft in einem fein gebrochenen Ton modellirt. Durch einen, von der rechten Seite einfallenden Lichtstrahl macht diese Vorstellung des sonst dunkel gehaltenen Bildes die Wirkung einer Erscheinung. G. S.

Dieser zweiten Epoche des Murillo gehören auch noch die Gestalten einiger einzelnen Heiligen von grosser Schönheit an. Die Heiligen Brufina und Justa, mit Palmen zu beiden Seiten der Giralda, jenes berühmten maurischen Thurms in Sevilla stehend, welchen sie nach der Legende, als der Teufel ihn einst durch einen furchtbaren Sturm umstürzen wollte, gehalten haben. Die Gestalten sind edel, die Köpfe, besonders von der einen,

schön, die Gewänder von trefflichem Wurf, die Formen bestimmt, die Farbe warm. G. S.

St. Leandro und St. Buenaventura, welche stehend das Modell einer Kirche halten, das Gegenstück des vorigen Bildes. Beide sehr würdige Gestalten und Charaktere, besonders aber der zweite in seinem weissen Gewande von bewunderungswürdiger Malerei, welcher in der Linken einen Bischofsstab, in der Rechten ein Papier hält. Neben ihm ein Engel mit der Bischofsmütze. G. S.

Die Kirchenväter Hieronymus und Gregor von höchst würdiger Auffassung und einer seltenen Meisterschaft in den breit und trefflich geworfenen Gewändern von erstaunlicher Kraft der warmen Farben. G. S.

Der spanische König St. Fernando, in halber Figur in einem Nebenraum der Capelle desselben in der Cathedrale von Sevilla und nur bei Kerzenlicht durch besondere Vergünstigung zu sehen, ist eben so edel in Form und Ausdruck, als warm und klar in der Farbe und von zwar breiter, doch sehr fleissiger Behandlung.

Eine ganz besondere Gruppe der Werke des Murillo bilden solche, welche bald Christus, bald Johannes der Täufer, bald beide zusammen, als hübsche Kinder meist von sehnsüchtigem und schmachtendem Ausdruck, vorstellen. Von dieser Art gehören dieser Epoche an: Christus mit dem Lamm (No. 45) von besonders ernstem Ausdruck und in einem warmen Ton ziemlich fleissig modellirt. — Johannes mit dem Lamm (No. 50), ein hübscher Knabe, sehnsüchtig emporschmachtend, sorgfältig ausgeführt und von warmer Farbe. Der landschaftliche Hintergrund ist indess sehr flüchtig behandelt. — Zwei Bilder von ähnlicher Art und Kunstwerth befinden sich in einer Capelle der Kirche St. Isidoro in Sevilla.

Ich gehe jetzt zu den Bildern der dritten Epoche, des Stilo vaporoso über. In die frühere Zeit desselben fallen seine berühmtesten Bilder der Conception, z. B. das im Louvre, und ich fange daher auch meine Betrachtung mit einigen Bildern dieser Art an.

Die h. Jungfrau, eine edle, schlanke Gestalt, von innigem Ausdruck der Verzückung, ist von vielen und schönen Engeln, von denen einer eine Palme hält, umgeben. Die Färbung ist von wunderbarer Reinheit und Harmonie. G. S.

Maria auf der Mondsichel, die schönen Hände auf der Brust, das Haar aufgelöst, wendet im Ausdruck eines wehmüthigen Schmachtens den Blick aufwärts. Unten drei sehr schöne Engel in Verehrung, oben der die Arme ausbreitende Gott-Vater, ein schöner, aber im Charakter schwächlicher Greis, von Engeln umgeben. Leider ist die Färbung dieses Bildes durch Verwaschen sehr flau geworden. G. S.

Maria, als ganz junges Mädchen von etwa 14 bis 16 Jahren von ganz porträtartigem Aussehen. Der Ausdruck des Verzückten, besonders in den tiefen und dunklen Augen, ist von wunderbarem Reiz, die sie begleitenden Engel sehr hübsch (No. 229). — Maria von schlanker und edler Gestalt, und lebhafter und graziöser Bewegung. Die Wendung des Kopfes nach oben hat indess etwas Gesuchtes, der Ausdruck des Verzückens etwas Schwächliches, sehr schön sind hier die Engel, und die duftige Farbe sehr warm (No. 65). Zwei feine, wiewohl kleinere Bilder derselben Art sind eine Maria in halber Figur (No. 275) und eine, von drei Engeln begleitete Maria von sehr schmachtendem Ausdruck (No. 219).

Zwei grosse Altarblätter aus der früheren Zeit dieser Epoche sind: Maria mit dem Kinde, von Engeln umschwebt, erscheint dem unten knienden h. Bernhard (No. 315). Der Ausdruck des Verzückens in dem ganz porträtartigen Heiligen hat etwas sehr Widriges, sein weisses Gewand ist indess höchst meisterlich modellirt, und das ganze Bild von ausserordentlicher Wirkung. — Das Jubiläum des Festes der Porziuncula. Oben, von einem Chor von Engeln umgeben, Christus, welcher das Kreuz hält, und die vor ihm kniende Maria.

Die Verkündigung Mariä. Ihr Kopf ist von grosser Reinheit. Ausser dem Engel Gabriel sind noch viele und schöne Kinderengel zugegen. Die warme Farbe ist von grosser Klarheit (No. 56). Halblebensgrosse Figuren. In einer anderen, ebenfalls sehr ansprechenden Verkündigung sind die Formen bestimmter, die Farbe aber minder warm und klar.

Die Anbetung der Hirten, von gelungener Composition und von vortrefflicher Wirkung des in sehr zarter, ja fast zu blasser Farbe gehaltenen Helldunkels. Bei der Maria gewährt die feine Farbe indess keinen hinlänglichen Ersatz für die unbedeutenden Züge, das Kind ist von grosser Zartheit. Die zwei Hirten und eine Hirtin sind von grosser Wahrheit, die letztere in einem tiefen Helldunkel gehalten. G. S. — Maria mit dem Kinde auf dem Schoosse, Kniestück. Von ausserordentlicher Feinheit im Ausdruck der Wehmuth des blassen Gesichts, das Kind sehr zart. G. S.

Das Martyrium des h. Andreas (No. 182) kleine Figuren, vereinigt eine sehr glückliche Composition, worin indess, besonders bei dem Heiligen, ein starker Einfluss des oben erwähnten Bildes von Roelas der Galerie von Sevilla sichtbar ist, eine ungemeine Zartheit und Klarheit in der Farbe des Fleisches, eine fein abgewogene Harmonie des Ganzen und eine leichte und geistreiche Behandlung.

Christus als Kind, welcher dem in gleichem Alter genommenen Johannes aus einer Schale zu trinken giebt (No. 202). Das hübsche Motiv, die lieb-

lichen Köpfe, die blühende Färbung, machen dieses Bild zu einem der anziehendsten aus dieser Epoche.

Nur um nicht der Vergesslichkeit geziehen zu werden, erwähne ich endlich der unter dem Namen: „la Serviglieta“ bekannten Maria mit dem Christuskinde, in der Galerie von Sevilla. Das Bild hat den Namen von der Sage, dass Murillo es einst nach einer Mahlzeit in einem Kloster auf eine Serviette gemalt haben soll. Dasselbe scheint mir nämlich seinem grossen Rufe durchaus nicht zu entsprechen. Allerdings haben die reichlich lebensgrossen Köpfe Beider auf den ersten Anblick etwas Imposantes, doch ist der Ausdruck leer und sind die schwarzen Augensterne übertrieben gross und zugleich starr.

Als Porträtmaler lernt man endlich Murillo aus dem mit vielem Humor und grosser Wahrheit aufgefassten und meisterlich gemalten Bildnisse des P. Cabanillus, Mönch im Kloster der Descalzos, und aus dem eines kleinen Infanten (Nr. 198) kennen, welcher, ein wahres Monstrum, höchst meisterhaft gemalt ist.

Zum Schluss bemerke ich noch Einiges über das letzte Bild von Murillo in der Kirche der Capuziner in Cadix, vor dessen Beendigung der Meister von dem Gerüste fiel, welches seinen Tod zur Folge hatte. In diesem grossen, die Vermählung der h. Catharina darstellenden Altarbilde, zeigt die Art wie der Raum ausgefüllt ist, den vollendeten Meister. An die Hauptgruppe schliessen sich fünf Jünglingsengel an, unten und oben, in dem himmlischen Glanze, befinden sich noch je zwei Kinderengel. Die Köpfe der Maria wie der h. Catharina sind edel und nur in der schwachen Modellirung und dem blassen Fleischton erkennt man den gealterten Meister. Von drei Schülern von ihm rühren die folgenden, wahrscheinlich auch von ihm angegebenen Nebenbilder her. Oben Gott Vater, rechts der Engel Michael und Antonius von Padua, das Christuskind an der Hand, links der Schutzengel, frei nach dem Bilde des Murillo in der Cathedrale und der kniende h. Franciscus mit dem Crucifix, Todtenkopf und Buch am Boden. Diese Bilder sind zwar kräftiger in der Farbe, stehen aber übrigens dem Mittelbilde weit nach.

Ich komme jetzt zu der Betrachtung der Bilder des *Francisco Zurbaran.* Obgleich 1598 in Fuente de Cantos in der Provinz Estremadura geboren, kam er doch früh nach Sevilla und bildete sich unter Roelas zum Maler aus, so dass er durchaus der Schule von Sevilla angehört. Mit dem Murillo verglichen, hat er als Künstler einen männlichen, ja strengen Character. Wenn die schönsten Bilder des ersten das gänzliche Aufgehen in weicher, schwärmerischer Sehnsucht und Liebe zu dem meist in Kindesgestalt erscheinenden Christus und zur Maria zeigen, so athmen die Hauptwerke des Zurbaran eine herbe Ascese, wie er denn auch vorzugsweise Carthäuser und Dominicaner

malt, ja in manchen Mönchen von ihm herrscht der Ausdruck einer Härte, eines Fanatismus, dass man darin die Veranschaulichung eines Torquemada und sonstiger Häupter der Inquisition zu sehen glaubt. Unter allen spanischen Malern der höchsten Blüthe hat er am meisten räumliches Stylgefühl, womit er eine edle Auffassung der, auch bei ihm realistischen Formen, eine treffliche Zeichnung, einen ebenso wahren als grossartigen Geschmack im Wurf seiner Gewänder, und eine treffliche Gesammthaltung vereinigt. Die schwächste Seite seines Talents ist die Färbung, welche in den Schatten des Fleisches von einem einförmigen Braun ist, in den Lichtern meist gegen das Grünliche spielt, bei Frauen, welche überhaupt seinen Männern weit nachstehen, einen unwahren, in dem Roth der Wangen geschminkten Ton hat. Weit sein Hauptwerk ist die im Jahre 1635 für das Collegium des Thomas von Aquino in Sevilla ausgeführte Apotheose dieses Heiligen, ein Bild von sehr grossem Umfang. Der Bau der figurenreichen Composition ist in den oberen Theilen durchaus symmetrisch. Oben thronen in der Mitte Christus und Maria, zu ihren Seiten Petrus und Dominicus. Darunter in der Mitte der heilige Thomas von Aquino,*) welchem er die Züge von seinem Zeitgenossen Don Augustin de Escobar geliehen, mit Buch und Feder, zu den Seiten die vier lateinischen Kirchenväter Hieronymus, Augustinus, Gregorius und Ambrosius. Unten zur Linken der Gründer jenes Collegiums, der Erzbischof von Sevilla, Diego Deza, von drei Dominicanern, rechts der Kaiser Carl V. von drei anderen Personen begleitet. Die Wirkung dieser Bilder, von dem der Vorgrund des unteren Theils in einem grossen Schatten liegt, der Hintergrund aber hell gehalten ist, ist höchst grossartig. Charactere und Motive der einzelnen Gestalten, namentlich des Kaisers, des Erzbischofs und des Hieronymus, durchaus würdig, die Gewänder trefflich geworfen und behandelt, die meisterliche Ausführung sehr breit. G. S.

Ungefähr aus derselben Zeit ist der, für den Marquis de Malagon ausgeführte Retablo der Capelle des h. Petrus in der Cathedrale von Sevilla. Derselbe enthält sieben Bilder. In der Mitte der unteren Reihe ist der thronende h. Petrus in dem päpstlichen Costüm, eine sehr würdige Gestalt, darüber die Conception, Gott-Vater. Zwei der Seitenbilder enthalten, wie Paulus den h. Petrus im Gefängniss besucht und dessen Befreiung aus demselben. Auf der Altarstaffel ist die Verleihung des Schlüsselamtes, Christus der Petrus aus dem Wasser emporhebt und die Heilung des Lahmen durch

---

*) Sir Edmund Head, der Verfasser des englischen Handbuches der Malerei in Spanien, macht aufmerksam, dass ihm diese Stelle nach der Erhebung zum fünften lateinischen Kirchenvater durch einen im Jahr 1558 von Pabst Pius V. gefassten Beschluss, der dem Zurbaran bekannt sein musste, ausdrücklich zukommt. S. S. 128.

Petrus und Johannes dargestellt.*) Dieses ist ein in allen Theilen treffliches Werk. Nur die Maria steht gegen die übrigen Bilder so sehr zurück, dass man sie kaum von derselben Hand halten kann. Vier grössere Bilder aus der biblischen Geschichte, unter denen sich besonders die Anbetung der Könige auszeichnet, vormals in der Carthause von Cadix, jetzt im Palast des Herzogs von Montpensier in Sevilla, sind in Composition und Zeichnung vorzüglich, in der Farbe indess etwas bunt.

Zwei Crucifixe, auf deren einem Christus noch als lebend, auf dem anderen als bereits verschieden dargestellt ist, sind ebenso würdig in der Auffassung, als trefflich in der künstlerischen Ausbildung. Gross ist die Anzahl von einzelnen Heiligen, welche er an verschiedenen Orten ausgeführt hat und unter denen die männlichen meist in, sowohl im Wurf als in der Malerei, höchst vorzüglichen weissen Gewändern, sehr charakteristisch sind. Eine Reihe solcher, früher in der Carthause von Xeres, befinden sich jetzt in der kleinen Sammlung in Malaga. Bei einigen der weiblichen stört indess jener geschminkte Ton des Fleisches. Besonders ausgezeichnet sind fünf einzelne Heilige in weissen Gewändern in der Akademie von San Fernando in Madrid. Unter den 14 von ihm im Museum von Madrid vorhandenen Bildern zeichnet sich am meisten das der heiligen Casilda aus.

Von den grossen Malern der höchsten Blüthe der spanischen Malerschule betrachte ich endlich noch die Bilder des *Alonso Cano,* welcher, 1601 in Granada geboren, den Unterricht des Pacheco und Castillo genoss und 1667 starb. Die Höhe, welche er in der Malerei erreicht hat, verdankt er aber vornehmlich dem grossen Bildhauer Montanes, denn unter ihm bildete er sich zu einem der besten Bildhauer seiner Nation aus, und das als solcher erreichte Verständniss der Form, die Ausbildung des Schönheitssinns, worin er alle anderen spanischen Maler dieser Epoche übertrifft, übertrug er auch auf seine Gemälde. Damit vereinigte er zugleich einen feinen Farbensinn, welcher wieder seinen in Holz geschnitzten und bemalten Sculpturen zu Gute kam. Er ist in der ganzen Kunstgeschichte, mit Veit Stoss, wohl das schlagendste Beispiel, dass auch ein Künstler, welcher sich schwerer Verbrechen schuldig gemacht hat, von religiösem Gefühl durchdrungene Werke hervorbringen kann, denn der Verdacht, dass er seine Frau ermordet und Falschmünzerei getrieben, war so schwer, dass er sich der gerichtlichen Verfolgung nur dadurch entziehen konnte, dass er sich in Klöster flüchtete, welche bekanntlich für jeden Verbrecher ein Asyl gewährten. Aber auch übrigens war er als Mensch ein höchst leidenschaftlich aufgeregter Sonderling,

---

*) Diese im tiefsten Dunkel liegenden sehr schönen Bildchen konnte ich nur dadurch sehen, dass mein Begleiter verschiedene Schwefelhölzer anzündete.

und daher in einem hohen Grade von augenblicklichen Stimmungen abhängig, wodurch sich denn die grosse Ungleichheit seiner Bilder erklärt. Das mir von ihm bekannte Hauptwerk ist das, unter dem Namen der „Virgen del rosareo“ berühmte Altarbild in einer Capelle der Cathedrale von Malaga. Oben erscheint auf Wolken Maria in der Herrlichkeit, und hält das, die Erdkugel, worauf es einen Fuss setzt, segnende Christuskind. Umher sechs Kinderengel in Verehrung. Unten, in halben Figuren, fünf männliche und eine weibliche Heilige in Anbetung emporschauend. Dieses Bild steht auf einer sehr hohen Stufe der Kunst. Die h. Jungfrau vereinigt mit einem milden und freundlichen Ausdruck eine in spanischen Bildern seltene Schönheit der Züge, ihr rothes Gewand, wie der blaue Mantel sind von edlem Geschmack des Faltenwurfs. Das ebenfalls schöne Kind und die Engel sind von wahren und graziösen Motiven, die Heiligen sind zwar realistisch, aber durchaus edel in den Characteren, der Ausdruck der Verehrung mannigfaltig, die Zeichnung ist in allen Theilen trefflich, die Farbe der Fleischtheile warm, klar und blühend, die Gesammthaltung meisterhaft. Aehnliche Vorzüge hat auch die Maria mit dem Kinde (halbe Figur) in der Cathedrale von Sevilla. — Büssende im Fegefeuer, im dortigen Museum, machen sich durch den wahren, aber nicht übertriebenen Ausdruck, die sehr gute Zeichnung und die meisterliche Ausführung sehr vortheilhaft geltend. Von den acht im Museum von Madrid befindlichen Bildern zeichnet sich am meisten ein von einem Engel gehaltener und betrauerter Leichnam Christi, sowohl durch die Composition und die Zeichnung, als auch durch das, in einem feinen Silberton gehaltene Helldunkel aus (Nr. 166). Auch der Kopf eines alten Mönchs im Gebete (Nr. 148) ist sehr lebendig und fein.

Bei der äusserst geringen Kenntniss, welche schon im Allgemeinen, insbesondere aber von den späteren und secundären Malern der spanischen Schule verbreitet ist, halte ich es für angemessen wenigstens von solchen dieses Geschlechts der, mir aus eigner Anschauung bekannten Epigonen Einiges zu bemerken, welche überhaupt einige Beachtung verdienen.

Juan de Valdes Leal (geb. zu Cordova 1630, † 1691) ist besonders merkwürdig als Vertreter des Realismus der spanischen Schule in ihren abschreckenden Verirrungen. Ein Beispiel hiefür gewährt ein in der Kirche der Caridad zu Sevilla gemaltes Bild, mit der Inschrift: „Finis gloriae mundi“, welches einen, im Zustande der Verwesung in einem Sarge liegenden Bischof, in furchtbarster Wahrheit meisterlich gemalt, darstellt. Die beste Kritik über dieses Bild liegt in dem Ausspruch des Murillo, dass er nie an demselben vorübergehen könne, ohne sich die Nase zuzuhalten. Gelegentlich versuchte er mit vieler Virtuosität dem Murillo nachzuahmen. So in seinem Bilde der Maria, welche dem h. Ildefonso die Casula verleiht, in der Cathedrale

von Sevilla, wo die Gestalt der Maria etwas Grossartiges hat. Zu seinen besten Werken gehört eine Taufe Christi, in der Galerie von Sevilla, von guter Anordnung, feinen Köpfen und trefflicher Haltung.

Ich fasse zunächst einige Maler ins Auge, welche sich in der Kunstweise dem Velazquez anschliessen.

Juan de Pareja (geb. 1606, † 1670), der Sklave und Schüler des Velazquez kann als Maler in der Behandlung heiliger Gegenstände die Caricatur seines Meisters genannt werden. Sein Christus, welcher den Matthäus zum Apostel beruft, hat das Ansehen eines besonders prosaischen und pedantischen Schulmeisters, welchem man im Leben nur sehr ungern begegnen möchte, die Apostel sind Modellen aus dem gemeinsten Volk entnommen, die gute Farbe, die meisterliche Malerei bietet für diese Art der Auffassung nur einen sehr ungenügenden Ersatz.

Juan Batista del Mazo Martinez († 1687), der Lieblingsschüler und Schwiegersohn des Velazquez, malte zwar auch Porträte, wofür das eines Offiziers aus der Zeit Philipps IV. durch ein glückliches Motiv und grosse Lebendigkeit des Kopfes ein günstiges Zeugniss ablegt, legte sich aber mit besonderem Erfolg darauf, Landschaften und Architecturen in der Weise seines Meisters zu malen. Vortrefflich versteht er es den bräunlichen und in der Farbe unscheinbaren Ton der öden und baumlosen spanischen Natur wiederzugeben. Unter den im Museum von Madrid von ihm vorhandenen Bildern ist eine für Philipp IV. ausgeführte Ansicht von Saragossa, dessen sehr geistreiche Staffage im Vorgrunde von Velazquez herrührt, das vorzüglichste. Besondere Bewunderung darin verdient die allgemeine Klarheit und die feine Beobachtung der Luftperspective. Aber auch eine Ansicht des Escorials hat ähnliche Verdienste. In zwei anderen grossen Landschaften (Nr. 1946 und 1948) folgt er mehr dem Vorbilde des Gaspar Poussin, indess ist hier die Farbe dunkel, die Behandlung decorativ.

Ich schliesse hier gleich den einzigen ausschliesslichen Landschaftsmaler der spanischen Schule von einigem Belang, den *Ignacio de Iriarte* an. Obwohl im Jahre 1627 in der Provinz Guipuzcoa geboren, kam er doch schon mit 22 Jahren nach Sevilla, wo er auch 1685 starb, so dass er durchaus der Schule von Sevilla angehört. Nach einer Landschaft im Museum von Madrid (Nr. 226) möchte man glauben, dass ihm Bilder des Jan Both zu Gesicht gekommen sind. Dieselbe zeigt nämlich in der Auffassung eine gewisse Aehnlichkeit und ist von klarer Farbe und fleissiger Ausführung, ohne indess diesen, oder die anderen grossen Landschaftsmaler der niederländischen oder französischen Schule irgend zu erreichen.

Ich komme zunächst auf die Schüler des Murillo. Von verschiedenen derselben, einem Osorio, Marguez und Gomez, habe ich in der Galerie von

Sevilla keine Bilder gesehen, was wahrscheinlich dem Umstande beizumessen ist, dass während meiner Anwesenheit in Sevilla wegen einer Erneuerung der Räumlichkeit jener Galerie eine grosse Anzahl von Bildern magazinirt war. *Juan Simon Gutierrez*, der gegen 1700 starb, beweist durch vier, in jener Galerie vorhandene Bilder, dass er sich die ganze Kunstweise seines Meisters nicht ohne Erfolg angeeignet hatte, nur sind die Köpfe minder geistreich, die Farbe härter. Er bewegt sich in dem, in der religiösen Malerei der Spanier so vorwaltenden Kreise der Legende der Heiligen. So sieht man auf einem Bilde den heiligen Dominicus in einem Gespräch mit Christus, auf einem anderen denselben in einem Gespräch mit der h. Jungfrau, auf dem dritten unten den h. Augustinus im Gebet, oben die Erscheinung von Christus und Maria, auf dem vierten einen anderen heiligen Bischof, von besonders würdiger Auffassung, mit einigen Engeln, welche auch mehr oder minder die anderen Bilder verschönern. Einer der ausgezeichnetsten Schüler des Murillo ist der 1635 in Sevilla, aus einer vornehmen Familie geborene Maltheser, *Nunez de Villavicencio*, welcher sich die von seinem Meister nur ausnahmsweise beschrittene Darstellung von Vorgängen aus dem Leben von Gassenjungen zur Hauptaufgabe machte. Sein namhaftestes Werk, eine reiche Gruppe von Gassenjungen beim Würfelspiel, im Museum von Madrid, giebt in der Wahrheit und Lebendigkeit der Auffassung dem Murillo nur wenig nach, steht aber in dem schweren Ton der Farbe, in dem geringeren Helldunkel ihm desto mehr nach. Ich glaube darin den nachtheiligen Einfluss des Maria Preti zu erkennen, dessen Schule er eine Zeitlang in Malta besucht hat. Ich bin überzeugt, dass manche, ähnliche Gegenstände darstellende Bilder, denen man in den Privatsammlungen in Europa unter dem Namen des Murillo begegnet, von Villavicencio herrühren.

Endlich gedenke ich noch des *Alonso Miguel de Tobar* (geb. 1678, † 1758) als eines höchst geschickten Nachfolgers des Murillo. Seine Maria mit dem Kinde, mit den Heiligen Franciscus und Antonius von Padua zu den Seiten des Donator, in halber Figur, unten, in der Capelle von Nuestra Senora del Consuelo der Cathedrale von Sevilla ist durchaus in dessen Art gedacht und gemalt, wenn er ihm schon in der Beseelung der Köpfe, in der Zeichnung und in dem schwereren rothbraunen Ton der Schatten weit nachsteht. Da er viel nach Murillo copirt hat, rühren ohne Zweifel manche der jetzt für Murillo geltenden Bilder von ihm her.

Hier endete der Verfasser, unmittelbar vor seiner Abreise nach Copenhagen, wo er seine Ruhestätte gefunden, diese seine letzte grössere Arbeit.

Gerard David aus Brügge.

Eine jede der grossen Malerschulen führt ein selbständiges Leben, von meist unvollkommenen Anfängen zu immer grösserer Ausbildung aufsteigend, bis sie gleich einer Pflanze, die in der Blume gipfelt, in einem begabtesten Meister ihre Vollendung feiert. So schliesst in aufsteigender Linie die umbrische Schule mit Raphael, die florentinische mit Michel Angelo, die mailändische mit Leonardo, die venetianische mit Tizian, die schwäbische mit Holbein, die fränkische mit Dürer u. s. w. Die altflandrische Schule, die mit Hubert van Eyck beginnt und mit ihm — ganz gegen die allgemeine Ordnung — gleich den höchsten Trumpf ausspielt, schien bis jetzt auch in anderer Weise von der allgemeinen Ordnung abzuweichen, und der letzten Vollendung entbehrt zu haben. Gross durch die Tiefe, den Reichthum der Gedanken, wie durch ein seiner Zeit völlig unbekanntes Verständniss der Natur, war Hubert van Eyck doch noch in Anordnung des Ganzen, wie in der Darstellung im Einzelnen in den Schranken der Ueberlieferung; hatte aber die Ziele, nach denen zu streben war, klar erkannt und festgestellt. Eine Reihe hochausgezeichneter Talente verherrlichte die Schule im Laufe des 15. Jahrhunderts. Jan van Eyck übertrifft seinen Bruder in miniaturartiger Vollendung; Roger van der Weyde steigert seine Darstellungen zu dramatischer Lebendigkeit; Hugo van der Goes fasst die kleinen, charakteristischen Züge auf und versteht zu individualisiren; Dirk Bouts erreicht eine unvergleichliche Vollendung der malerischen Behandlung; Justus von Gent findet das Gesetz einer stylgerechten und doch freien Gruppiruug; Memling ist lieblich, zart und milde; und so wird von allen Seiten gearbeitet, die Höhe zu erreichen, nach welcher der Wegweiser dieser Schule zeigt, aber keiner von allen, die ich nannte, hat sie erreicht! Allen ihren Gestalten fehlt die sichere Haltung, die freie, zugleich schöne und ausdrucksvolle Bewegung, namentlich der Hände und gar der Finger, die Zeichnung der Falten gefällt sich in vielen Brüchen und in Geknitter; die Formen des Nackten sind mager; für die Anordnung der Bekleidung fehlt es häufig an gutem Geschmack, und unter der Wucht des Realismus kommt der Schön-

heitsinn nur selten zur Geltung. Am entwickeltsten zeigt er sich bei Memling, in ihm sah man darum den Vollender der Schule, nnd ihm schrieb man zu, was man Namenloses, relativ aber Vollkommenes aus ihr vom letzten Drittel oder Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts an flandrischen Gemälden fand. Und so hätte denn, wenn kein Künstler da war, ihm gleich in seinen Vorzügen, oder ihn überwiegend und ohne seine Mängel, die altflandrische Schule ihr Ziel nicht erreicht, mit keinem Meister ersten Ranges, ebenbürtig den grossen Künstlern vom Anfang des 16. Jahrhunderts, ihren Lauf geschlossen. Denn die Talente, die ins neue Jahrhundert hinüber lebten, Mabuse, Jan von Calcar, Schoreel, Heemskerk u. s. w. — sie gaben alle, geblendet von den neuen Glanzgestirnen im Süden, das väterliche Erbe der flandrischen Schule hin, eigneten sich italienische Weisen an, hörten auf, deutsch zu sein, ohne Italiener werden zu können, ihre Kunst verfiel ins Charakterlose, die alte flandrische Kunst erhielt keine Vollendung durch sie!

Und doch hat sie ihre Vollendung erhalten, auch nach und über Memling hatte sie ihren Meister, durchdrungen vom Kunstgeist des 16. Jahrhunderts und doch festhaltend an den Ueberlieferungen aus alter Zeit, denen er seine Entwickelung verdankte. Seine Zeit hat ihn hochgeehrt; die nachfolgende hat ihn vergessen! Seiner Werke sind uns viele erhalten, Gegenstände höchster Bewunderung werth, sein Name ist aus der Versunkenheit wieder ans Licht getreten, wir kennen ihn! Es ist Meister Gerard David!

Die ersten Spuren seiner Thätigkeit habe ich vor etwa 23 Jahren in Genua getroffen, wo ich im Communal-Palast, im Zimmer des Sindaco ein Triptychon mit Maria und den heiligen Hieronymus und Antonius fand, das von einem altflandrischen Meister herrühren musste, von welchem ich bis dahin noch nichts gesehen, der mir aber die vorzüglichsten seiner Kunstgenossen zu überragen schien. An seiner jetzigen Stelle im grossen Saale des Palazzo municipale, wo ich es im J. 1865 wieder sah, treten die grossen Verdienste des Werks für Jedermann unverkennbar hervor. — Im Herbst 1866 sah ich bei Herrn Artaria in Wien ein Triptychon, von kleineren Maassen, einen Erzengel Michael mit den heiligen Hieronymus und Antonius (und Sebastian und Julitta auf den Aussenseiten), das als eine Arbeit Memling's mir gerühmt worden war. Die Heiligen im Innern, genaue Wiederholungen nach dem genuesischen Bilde, in Verbindung mit der gleichen Behandlung und der meisterhaft vollendeten Ausführung liessen keinen Zweifel über den gemeinsamen Ursprung beider Werke zu. — Im Herbst 1867 sah ich auf einer Ausstellung altflandrischer Gemälde in Brügge u. A. auch die Photographie nach einem Altarbild, dessen Mitte von der Madonna eingenommen ist, einer ganz unverkennbaren Wiederholung der Madonna des genuesischen Bildes; schon nach der nur unvollkommenen Photographie zu urtheilen, ein Kunstwerk

ersten Ranges nach allen Beziehungen! Das Verlangen, dasselbe in Wirklichkeit zu sehen, trieb mich im Herbst dieses Jahres (1868) nach Rouen, wo es — wie ich erfahren — im städtischen Museum aufbewahrt wird. Meine Achtung, die ich dem Meister der beiden erstgenannten Werke hatte zollen müssen, stieg hier zur höchsten Bewunderung; ich hatte eine vollkommene Kunstschöpfung vor mir, zugleich den höchsten, reinsten Ausdruck der altflandrischen Malerschule, ohne irgend einen fremden Zug oder Beigeschmack. *)

Das Gemälde ist in Oel gemalt ausgeführt auf einer Tafel von 2 m. 13 c. Breite, 1 m. 20 a. Höhe (7 F. 4 Z. Breite, 4 F. $1^1/_2$ Z. Höhe), die Gestalten, auf dunklem Hintergrund, haben $^2/_3$ bis $^3/_4$ Lebensgrösse. In der Mitte sitzt Maria auf einem mit einem rothen Teppich überdeckten Stuhl, das bekleidete Christuskind eine Traube haltend, auf ihrem Schooss. Hinter ihr stehen zwei Engel mit Saiteninstrumenten, neben ihr am Boden zur Rechten sitzen die Heiligen Dorothea, Katharina, Agnes, zur Linken Lucia, Barbara und Godleva, zu denen weiter zurück noch Apollonia, Agathe und Cäcilia gesellt sind, während ganz im Hintergrunde der Stifter und die Stifterin die beiden Ecken des Bildes einnehmen. Ueber dieses selbst sage ich hier nur, dass es bei streng symmetrischer Ordnung im reinsten Styl gezeichnet ist, mit vollkommener Kenntniss der Natur und feinster und gefühltester Motivirung, mit Wahrheit und Schönheit in den Formen, obschon hier und da etwas sehr individuell, bildnissartig; klar, wahr und harmonisch in der Farbe und von höchster Meisterschaft in der malerischen Behandlung.

Was die Geschichte dieses Bildes betrifft, so wusste man bisher nur, dass es durch einen Emigré, Namens Miliotti, als ein Werk „van Eycks“ oder „Mabuses“, an das Musée de Paris gekommen und im Jahre 1803 dem Musée de Rouen geschenkt worden war. Miliotti seinerseits hatte es von einem Herrn Berthels gekauft, von welchem es 1783 bei der Aufhebung der Klöster in Brügge in einer Versteigerung um 51 Gulden erstanden worden war.

Soweit reichten die Nachrichten, als vor einigen Jahren der englische Kunstforscher Weale in Brügge, in Arras ein mit schwarzer Kreide gezeichnetes männliches Bildniss zu Gesicht bekam, das dem Bildniss des Stifters auf dem Bilde von Rouen so ähnlich ist, dass ihm über die Identität beider kein Zweifel blieb. Dieses Bildniss trägt die Unterschrift: *Gerard David.* Da die Herkunft des Rouener Bildes aus Brügge erwiesen war, so forschte

*) Wie das Bild in Genua und das in Wien habe ich auch dieses gezeichnet und in den „Denkmalen der deutschen Kunst“ bei T. O. Weigel, Band XI und XII veröffentlicht.

nun Mr. Weale dort weiter nach in den städtischen Archiven und sah seine Bemühungen mit vollem Erfolg belohnt. Er fand daselbst folgende Notizen über ihn. Gerard war der Sohn von Jan David und ist um 1450 zu Oudewater im südlichen Holland geboren. Sein Meister in der Malerei ist nicht bekannt. Da er sich gegen Ende des J. 1483 in Brügge niedergelassen und seine nun bekannten Werke häufig dem Memling zugeschrieben wurden, so ist er wahrscheinlich mit diesem Künstler näher verbunden gewesen.

Am 14. Januar 1484 wurde er als freier Meister in die S. Lucas- und S. Eligius-Malergilde zu Brügge aufgenommen, war 1488, 1495—1496 und 1498—1499 „Vinder"*) der Corporation und 1501—1502 ihr Vorstand. 1496 verheirathete er sich mit Cornelia, der Tochter des Goldschmieds Jacob Cnoop d. J. aus Middelburg in Zeeland, des Vorstands der Goldschmiedezunft in Brügge. 1508 wurde er in die Brüderschaft von Notre Dame de l'Arbre-Sec bei den Minoriten in Brügge aufgenommen und war Mitglied der St. Johannes- und Lucas- Buch- und Miniaturmaler-Gilde der Abteikirche zu Eeckhout. 1515 war er in Antwerpen und wurde daselbst als freier Meister in die St. Lucas-Gilde eingeschrieben. Er stand, wie man sieht, bei seinen Zeitgenossen in Ansehen, aber nicht nur wegen seiner Kunst, sondern auch ob seines kirchlich frommen Sinnes. Er gab den Carmelitinnen von Sion zu Brügge ein unverzinsliches Anlehn und stiftete in ihre Kirche ein schönes Altargemälde. Er starb den 13. August 1523 und wurde in der Kirche Notre-Dame zu Brügge begraben.

Die Nachricht von dem für das Kloster der Carmelitinnen gestifteten Gemälde weiter verfolgend, fand Weale in dem Kloster ein Inventar der demselben gehörigen Kunstwerke und Heiligthümer vom J. 1537 und unter diesen das Gemälde des Meister Gerard David genau beschrieben und als seine Stiftung, und zwar vom J. 1509 bezeichnet.

In der Gemälde-Galerie der Akademie zu Brügge sieht man zwei sehr schöne Gemälde, in denen die von Herodot erzählte Geschichte von Cambyses und dem ungerechten und bestechlichen Richter Sösamnes dargestellt ist. Man war über den Meister der Bilder in völliger Unkenntniss. Seit Passavants „Reise nach Belgien und England" schrieb man sie — nach dessen Ausspruch — Anton Claessens d. Ae. zu, ohne dass man Belege dafür hatte; über ihre Vortrefflichkeit namentlich in der Zeichnung, dem Styl der Formen und der Färbung und vornehmlich der Ausführung gab es keine Meinungsverschiedenheit. Nun hat Weale gefunden, dass diese Gemälde bei Meister Gerard David 1488 vom Stadtgericht zu Brügge bestellt worden, um im grossen Gerichtssaal als stete Mahnung zu Gerechtigkeit und Unbestech-

*) D. i. eine Art Friedensrichter (Urtheilsfinder).

lichkeit aufgestellt zu werden, und dass ihm dafür 14 Livres und 10 Escalins de gros in 3 Fristen 1488, 1491 und 1498) ausbezahlt worden sind.

Die Capelle des Heiligen Blutes in der Kirche des H. Basilius bewahrt ein Triptychon mit der Kreuzabnahme, wobei Maria Magdalena und Maria Cleophas auf den rechten, Joseph von Arimathia mit 2 Jüngern auf den linken Flügel gestellt sind. Eine Copie des Mittelbildes befindet sich im Couvent des Maricoles zu Brügge. Mr. Weale sagt, dass die Authenticität auch dieses Gemäldes documentarisch festgestellt sei, hat aber das Document nicht veröffentlicht. Ich will nicht verhehlen, dass ich starke Zweifel an der Richtigkeit seiner Angabe hege bei diesem Bilde, das mir unter dem überwiegenden Einfluss von Quentin Matsys entstanden und dem hervorragenden Talent Gerards nicht ebenbürtig zu sein scheint.

Dagegen bewahrt die Akademie von Brügge unter ihren Kunstschätzen ein Triptychon von hoher Schönheit und Vollkommenheit, über dessen Ursprung die Kunstschriftsteller bisher sehr getheilter Meinung waren, obschon Viele geneigt waren, mit Passavant dasselbe dem Memling zuzuschreiben. Es ist die berühmte Taufe Christi, ein Votivgemälde des Bürgermeisters Jean des Trompes, mit seinem Bildniss und dem seiner ersten Frau und der Kinder erster Ehe auf den Innenseiten der Flügel, und dem Bildniss seiner zweiten Frau und deren ältesten Tochter Isabella vor der Madonna auf der Aussenseite. Hier wieder die Madonna von Genua und von Rouen, ein untrüglicher Wegweiser in die Werkstatt des Meister Gerard!

Noch will ich erwähnen, dass Weale geneigt ist, diesem Meister ein Triptychon zuzuschreiben, das aus der Galerie Weyers in den Besitz des Buchhändlers Heberle in Cöln übergegangen ist. Auch bei Herrn Oppenheim in Cöln sah Mr. Weale ein Bild, das er ohne Bedenken dem Meister Gerard zuschreibt, eine Madonna mit dem Kind in einem Blumengarten. — Desgleichen hält er ein Bild, im Besitz von Mr. White in London für ein Werk Gerards, das — ein Flügel von einem Votivgemälde des Canonicus Bernhardin de Salviatis — den Donator und mehrere Heilige enthält.

Es ist sicher, dass mit der Zeit noch mehrere Werke dieses grössten altflandrischen Meisters, der mit dem Geist des 15. Jahrhunderts in das 16. übergetreten, aus der Vergessenheit ans Licht kommen werden. Vielleicht gehören ihm die vorzüglichsten Miniaturen im Codex Grimani in Venedig, unter dessen Künstlern der Anonymus von Morelli einen Gerard von Gent nennt.

Der deutschen Kunstgeschichte ist mit der Entdeckung dieses Meisters und seiner Werke auf einem ihrer bedeutendsten Blätter eine leere Stelle ausgefüllt worden.

München, im November 1868.

Ernst Förster.

Zur Baugeschichte des Ordenshaupthauses Marienburg in Preussen.

Es ist schon von dem trefflichen F. v. Quast, dem Begründer der wissenschaftlichen Baugeschichte Preussens, ausgesprochen[1]) und später, unabhängig von F. v. Quast, von mir dargelegt[2]) worden, dass der grosse Remter im Mittelschlosse Marienburg ein unter der Regierung des Hochmeister Winrich von Kniprode (1351—82) ausgeführter Anbau an die schon unter Dietrich v. Altenburg (1335—41) erbaute Hochmeister-Wohnung im Westflügel des Mittelschlosses Marienburg sei. — Im Folgenden will ich versuchen festzustellen, woher die Idee zu diesem Prachtbau gekommen, welchen Werth derselbe in künstlerischer Beziehung besitzt und welche Stelle er in der geschichtlichen Entwickelung der Baukunst des deutschen Ordens in Preussen einnimmt.

F. v. Quast hat nachgewiesen[3]), dass die Sterngewölbe, welche in constructiver Hinsicht freilich keinen Fortschritt über die Kreuzgewölbe hinaus bezeichnen, decorativ aber von schönerer Wirkung sind, im dreizehnten Jahrhundert in England erfunden und von dort zunächst nach Lübeck (Brief-Capelle der Marienkirche daselbst um 1300) und dann nach dem Ordenslande Preussen verpflanzt worden sind.

Das, so weit bekannt, älteste Bauwerk in Preussen, welches Sterngewölbe besitzt, ist der Dom zu Königsberg, dessen Chor etwa 1335 vollendet wurde. Bei dem um diese Zeit sehr regen Verkehr Preussens mit England[4]) kann es nicht auffallen, dass ein Architekt aus Preussen eingehende

1) Preuss. Provinzial-Blätter 1851. Bd. XI, Seite 188—195.

2) Dioskuren 1864. Nr. 9—10.

3) Preuss. Provinzial-Blätter 1851. Bd. XI, Seite 119—122.

4) Aus der Chronik des Wigand v. Marburg sehen wir, dass seit den Jahren 1331, und mit den Jahren zunehmend, viele Engländer als Kreuzfahrer nach Preussen kamen. Sie werden besonders in den Jahren 1331, 1346, 1348, 1357, 1362, 1364, 1365, 1367, 1390—93 etc. erwähnt. (Siehe Scriptores Rerum Prussicarum, Bd. II, Seite 479, 510, 514, 523, 531, 544, 549, 551, 558, 642, 644, 646, 648, 653 etc.) Die Angaben Wigand's werden durch die Chronisten anderer Länder bestätigt. (Siehe Script. II. Seite 741, 786, 788 ff.)

Studien in England gemacht, oder dass der Hochmeister Luther von Braunschweig (1331—35) die Ausführung des Doms zu Königsberg vielleicht einem englischen Architekten, der wohl selbst Ordens-Ritter war, übertragen hat. Der Hochmeister Dietrich von Altenburg, Luther's Nachfolger, war vor seiner Erhöhung Ordens-Marschall in Königsberg gewesen, hatte also den Dom unter seinen Augen entstehen sehen. Weil die neue Gewölbeart seinen Beifall hatte, berief er denn auch denselben Meister, oder einen seiner Schüler, nach Marienburg zur Ausführung seiner bedeutenden Bauten[5]) am dortigen Ordenshaupthause, namentlich der Annen-Capelle, der Marienkirche, des Convents-Remters etc. Von Marienburg aus verbreiteten die Sterngewölbe, da sie allgemeinen Beifall fanden, seit der Mitte des 14. Jahrhunderts sich dann schnell über das ganze Ordensland Preussen, während sie im übrigen Deutschland höchst selten sind.

Es lag demnach nahe, vor Ausführung des Remterbaues, als fürstlichen Empfangssaal des Hochmeisters, nach England als dem Vaterlande der Sterngewölbe hinzuschauen. Und in der That hat die Anlage des grossen Remter[6]) in seinem Grundprincip die grösste Aehnlichkeit mit den im 13. Jahrhundert bei den grossen englischen Kathedralen erbauten polygonen Capitelhäusern[7]). Sie sind in ihrer höchsten Ausbildung, nämlich in den Capitelhäusern zu Liechfield[8]) (erbaut Mitte Saec. XIII.), Salisbury[9]) (erbaut 1270), zu Wells[10]) (erbaut 1300), zu Linkoln[11]), York[12]) und London[13]), mit ihren schönen Sterngewölben auf schlanker Mittelsäule[14]), ihren leichten, zierlichen Formen, ihren grossen Fenstern, welche den ganzen Wandraum zwischen den Strebepfeilern einnehmen, das offenbare Vorbild für den Marienburger

---

Sonst im Allgemeinen vergl. auch Hirsch, Danzig's Handelsgeschichte, Seite 97 ff.; Joh. Voigt, Handbuch der Geschichte Preussens, Bd. II, Seite 184; Pauli Bilder aus Alt-England (Gotha 1860), Seite 110—117, und Altpreussische Monatsschrift Bd. I, Seite 63 ff. Interessant und lehrreich ist auch die Bemerkung in Chaucer's Canterbury-Geschichten, Vers 53.

5) Vergl. v. Quast in den Preuss. Provinzial-Blättern 1851, Bd. XI, Seite 197.

6) Abbildung: Frick, Schloss Marienburg (Berlin 1803), taf. XI und XVII.

7) Vergl. Schnaase, Gesch. der bildenden Künste, Bd. V, Seite 287 ff., und Kugler, Gesch. der Baukunst, Bd. III, Seite 161.

8) Grundriss bei Schnaase a. a. O. Seite 288.

9) Grundriss bei Winkles Cathedral-Churches of Great-Britain, Vol. I, pag. 4.

10) Winkles I, 89.

11) Winkles II, 20.

12) Winkles I, 45.

13) Old England (London 1845), Vol. I, fig. 1023.

14) Siehe die innere Ansicht des Capitelhauses der Cathedrale zu Wells bei Winkles I, 102.

Remter[15]). Selbst die Anlage des Corridors[16]) ist in Marienburg ganz ähnlich den Zugängen in Liechfield, Wells und York. — Trotz dieser Vorbilder aber bleibt der Marienburger Remter nicht minder gross und bewunderungswürdig und durchaus original[17]). Die Idee der Gesammtanlage ist von den schon ein Jahrhundert früher in England ausgeführten Bauten, vielleicht auf besonderen Wunsch des Hochmeisters, entlehnt, aber die Ausführung ist durchaus verschieden, wie ein Vergleich sowohl der inneren als der äusseren Ansichten jener polygonen Capitelhäuser mit Marienburg zeigt. — Der Architekt desselben — sein Name ist uns leider nicht erhalten — kannte genau Klima und Material des Landes, in welchem, die Bedürfnisse dessen, für den er baute. Er hatte bedeutende technische Kenntnisse, viel Erfahrung und war künstlerisch hoch begabt, denn er hat kühner construirt[18]) als alle seine Vorgänger in Preussen, und hat die schon vorhandenen tektonischen Detailformen vervollkommnet. Sein Werk hat nichts Fremdes an sich, ist vielmehr durchaus organisch und consequent als weitere Ausbildung der schon vorhandenen Bauten, namentlich des Convents-Remters, in genialer Weise entwickelt worden, ist in jeder Beziehung seinem Zweck entsprechend und künstlerisch im höchsten Grade bedeutend. Wir haben also in dem zur Zeit der höchsten Macht und des Glanzes des Ordens, unter dem grössten seiner Hochmeister ausgeführten, der Würde des Meisters entsprechenden Prachtsaal zugleich die Spitze der gesammten Ordens-Baukunst in Preussen, vielleicht den vollkommensten aller Profanbauten des ganzen Mittelalters.

---

15) Vergl. den Grundriss bei Büsching, Schloss Marienburg (Berlin 1823).

16) Winkles I, pag. 8, 43, 64, 86, 104 und Vol. II, pag. 12.

17) Vergl. das Gutachten Schinkel's in Wolzogen, Aus Schinkel's Nachlass (Berlin 1863), Bd. III, Seite 213.

18) Die vielbewunderte Unterbrechung der massiven Strebepfeiler aus Ziegelmauerwerk durch schlanke Granitpfeiler (Büsching, Marienburg, Seite 63, und Frick a. a. O., taf. IX und XII) findet sich, aus viel älterer Zeit, schon an der Kathedrale S. Jean zu Sens. Siehe die aus Viollet-le-Duc entnommene Abbildung in Lübke, Gesch. der Baustyle (Leipzig 1868), Seite 81.

Nürnberg. **R. Bergau.**

Hans Fries.

Ein schweizerischer Maler aus dem Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts.

IV.

I. II. III.

Eine Folge von sechs Darstellungen aus dem Leben der Maria, welche sich in der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel befindet, erwähnt Waagen in seinen Kunstwerken und Künstlern in Deutschland (II. p. 282) als „sehr ausgezeichnet und in der Art zu fühlen dem grossen Martin Schongauer verwandt.“ Eines der Bilder dieser Folge, die Geburt der Maria, zeigt das Monogramm No. I, und ein dabei als auf dem Fussboden liegend dargestellter Berner Batzen scheint auf Bern als auf die Heimath des Künstlers zu deuten. Durch diese Merkmale irre geleitet, glaubte man längere Zeit, diese Bilder dem Sigmund Holbein zuschreiben zu müssen, indem man die Initialen für „Holbein fecit“ auslegte, wozu man sich durch den Umstand berechtigt hielt, dass dieser Augsburger Maler, bekanntlich ein Oheim Hans Holbeins des Jüngeren, sich in Bern niedergelassen hatte und daselbst 1540 verstorben war. Unter diesem Namen figuriren die erwähnten sechs Bilder nicht nur in einigen früheren Catalogen der Kunstsammlung, sondern auch in der 2. und 3. Ausgabe von Kuglers Geschichte der Malerei, und es muss zur Entschuldigung dieser Taufe gesagt werden, dass nicht allein jene äussern

Merkmale dafür zu zeugen schienen, sondern dass auch das Colorit wirklich eine nahe Beziehung zur Augsburger Schule zeigt.

Nicht minder unglücklich war Dr. Nagler in seiner Deutung dieses Monogramms. (Monogrammisten, Band III No. 915). Gestützt auf ein, im Jahr 1841 als Anhang zu einer kleinen anonymen Schrift „Kunst und Künstler zu Basel" erschienenes Verzeichniss von Basler Künstlern, welches dem sogenannten rothen Buche der Zunft zum Himmel entnommen war, bezog er nämlich die Initialen H F auf einen darin aufgeführten, angeblich von Bern gebürtigen Heinrich Fassner. War je ein Fall geeignet, zu zeigen, wie misslich es ist, auf Grund zufälliger Uebereinstimmung eines unbekannten Monogramms mit den Anfangsbuchstaben eines Namens, von dessen Träger man sonst nichts weiss, neue Künstlernamen in die Kunstgeschichte einzuführen, so ist es dieser. Bei näherer Prüfung stellte sich nämlich der vermeintliche Heinrich Fassner als das Produkt eines Lesefehlers heraus, dessen sich der anonyme Verfasser von „Kunst und Künstler zu Basel" schuldig gemacht hatte. Die Stelle des rothen Buches, aus welcher derselbe diesen Namen herausgefunden zu haben glaubte, lautet unter anno 1498: Ytem es het entfangen die Zunft ein moller kam von Bern vff Mitwuch vor sant albans dag vn̄ nam meister Heinrich Falkner 1 Pfund 11 Schilling; hiemit ist unzweideutig ausgedrückt, dass ein von Bern gekommener Maler, dessen Name nicht genannt wird, die Zunft empfangen hat, und die Aufnahmsgebühr im Betrag von 1 Pfund 11 Schilling durch Heinrich Falkner, (so, und nicht Fassner, ist der etwas undeutlich geschriebene Name zu lesen) welcher damals Seckelmeister der Zunft und beiläufig gesagt, kein Maler, sondern ein Sattler war, in Empfang genommen wurde. Was Naglers Gewährsmann irre geleitet hatte, waren die Worte vn̄ nam (und nahm), welche er „von Nam(en)" gelesen haben wird, so wie die Weglassung des eigentlichen Namens jenes von Bern gekommenen Malers, welche Nachlässigkeit des Schreibers ihre Entschuldigung in dem Umstand findet, dass es sich bei dem Buch weniger um ein Namensverzeichniss der Zunftgenossen, als um die Eintragung der empfangenen Gelder handelte. Ein Blick auf die vorangehenden und nachfolgenden Einschreibungen genügt übrigens, um jeden Zweifel über die richtige Lesart zu heben, und zum Ueberfluss findet sich der vergessene Name in einem gleichzeitigen Verzeichniss der Zunftgenossen, welches die nämliche Reihenfolge befolgt wie das rothe Buch, angegeben; er hiess Mattern der moller (wahrscheinlich Maternus), ein Name, der hier übrigens nicht in Betracht kommt. *)

---

*) Unter No. 2934 des 3. Bandes der Monogr. bemühte sich Nagler, den Pseudo-Künstlernamen Fassner, in Folge einer brieflichen Berichtigung von mir, zu widerrufen;

Schon ehe ich über den richtigen Namen des Verfertigers jener Gemälde in unserer Kunstsammlung volle urkundliche Gewissheit erlangt hatte, war ich demselben durch Vermuthung auf die Spur gekommen. Dieselbe gründete sich nämlich auf den Umstand, dass der bernerische Chronist Valerius Anshelm, welcher zu Anfang des 16. Jahrhunderts lebte, einen „verrümpten“ Maler Hans Fries erwähnt, welcher zwar nicht aus Bern selbst, sondern aus dem benachbarten Freiburg im Uechtland gebürtig war, jedoch in Bern in hohem Ansehen stehen musste, da er in einer wichtigen Angelegenheit von dem dortigen Rath als Experte berufen wurde. Auch Grüneisen erwähnt diesen Namen in seinem verdienstlichen Werk über Niklaus Manuel pag. 71 und 157, indem er berichtet, dass dieser Maler um das Jahr 1470 einen Todtentanz im Predigerkloster seiner Vaterstadt auf die Kreuzgangmauer gemalt habe, eine Angabe, die indess auf einem Irrthum beruhen muss, da es in Freiburg nie ein Dominikanerkloster gab.

Volle Bestätigung meiner Vermuthung erlangte ich jedoch im Jahre 1863, als ich bei einem Antiquar zwei Altarflügel fand, welche nicht nur hinsichtlich der Malerei die unverkennbarste Uebereinstimmung mit unsern sechs Bildern aus dem Leben der Maria zeigten, sondern auch mit Monogrammen (No. II und III) bezeichnet waren, welche sich von jenem auf Mariä Geburt nur dadurch unterschieden, dass der Buchstabe H (Hans) durch Joh, als Abkürzung von Johannes ersetzt war. Die eine Tafel zeigt auf der einen Seite Johannes den Täufer predigend vor Herodes und seinem Hofgesinde, auf der Rückseite des Täufers Enthauptung; auf der andern Tafel ist auf einer Seite das Martyrium des Apostels Johannes dargestellt, und auf der sehr beschädigten Rückseite, wie er die Apocalypse schreibt. Da die Tafeln, nach der Aussage des Antiquars, aus Freiburg stammten, so wandte ich mich um Nachfrage an den um die Geschichte dieser Stadt verdienten Prof. Alex. Daguet, und erhielt als Antwort einen gedruckten Aufsatz zugesandt, welchen er selbst 1855 in einer freiburgischen Localzeitschrift „L'émulation“ über den Maler Hans Fries veröffentlicht hatte. Ausser einigen dem dortigen Rathsarchiv entnommenen Notizen, die sich auf die Lebensumstände dieses Malers beziehen, dessen Name selbst in Freiburg nur noch Wenigen bekannt war, giebt er auch die Beschreibung mehrerer seiner noch vorhandenen Bilder, unter anderen auch die der erwähnten zwei Johannes-

---

leider ist indess der betreffende Artikel so sinnverwirrend stylisirt, dass der wirkliche Sachverhalt dem Leser schwerlich daraus klar wird. Ebenso hat dieser fleissige, aber nicht immer sehr genaue Künstlerlexicograph meine ausführliche Mittheilung über Hans Fries unter No. 148 des 4. Bandes in einer gekürzten Umarbeitung wiedergegeben, die manches unrichtig darstellt.

Tafeln, welche sich damals noch in Freiburg im Besitz eines Herrn von der Weid befanden, aber ursprünglich aus der dortigen Comthurey des Johanniter-Ordens stammten, für welche sie im Jahr 1514 gemalt worden waren. Wenn aus den von Herrn Daguet veröffentlichten Dokumenten hervorgeht, dass Fries bei seinen Lebzeiten den berühmtesten Malern Deutschlands beigezählt wurde, so muss man sich füglich wundern, dass sein Name in der Folge so sehr der Vergessenheit anheim fallen konnte, dass ihn sogar der gründliche schweizerische Kunsthistoriker Füssli in seiner „Geschichte der besten Künstler der Schweiz“ mit Stillschweigen übergeht. Ich glaube daher, zur Ausfüllung einer der vielen Lücken in der deutschen Kunstgeschichte beizutragen, indem ich dasjenige, was ich über Hans Fries und seine noch vorhandenen Werke theils den Mittheilungen Daguet's, theils eigenen Nachforschungen verdanke, in nachfolgenden Zeilen zusammenfasse.

Hans Fries wurde in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu Freiburg in der Schweiz aus einer Familie geboren, die einen ehrenvollen Rang in dieser Republik einnahm. Ein Vetter von ihm, ebenfalls Hans Fries mit Namen, war 1498 Rathsherr und mit dem vornehmen bernerischen Adelsgeschlecht von Büren verschwägert. Wo er die Malerei lernte, ist nicht bekannt; wenn einerseits, wie schon Waagen an der angeführten Stelle bemerkt, seine Compositionen an die Art zu fühlen des grossen Colmarer Meisters erinnern, so zeugt dagegen sein Colorit von seiner Bekanntschaft mit der Augsburger Schule, so dass eine mehrjährige Wanderschaft in Deutschland mit Sicherheit angenommen werden kann. Dass er in Colmar wirklich seine Kunst ausübte, darüber hatte sich, zufolge einer Mittheilung des Herrn Archivar Mossmann, im dortigen Stadtarchiv bis in unsre Zeit ein urkundliches Zeugniss erhalten, welches indess seit dem durch traurige Umstände herbeigeführten Tode des früheren Archivars Hugot noch nicht wieder aufgefunden werden konnte. Dasselbe besteht in einer Bestellungsurkunde, ein Altarwerk betreffend, welches Hans Fries für das Capitel des St. Martinstifts ausführen sollte. Leider weiss sich Herr Mossmann, der das betreffende Dokument zu der Zeit, da er noch als Gehülfe des Herrn Hugot funktionirte, selbst sah, des Datums nicht mehr zu erinnern; jedoch ist noch Hoffnung, dass dasselbe wieder zum Vorschein komme. Jedenfalls ist es kein geringes Zeugniss für die Kunst unsers Malers, dass er in jener Stadt, wo die Tradition des grossen Meisters Martin Schongauer, noch lange nach seinem Tode fortlebte, und für die nämliche Cathedrale, welche sowohl dessen herrlichste Werke als seine sterblichen Reste bewahrte, mit einer solchen Arbeit beauftragt wurde. Im Jahre 1488 war er in Basel thätig, wie dies aus einer Aufzeichnung im rothen Buche der Zunft zum Himmel hervorgeht, wo es heisst:

Item aber hand wier entpfangen 1 Pf. 11 schilling von Hans Friesen und hat die Zunft koufft uff Mallenwerk vnd sunst nüt zu triben vff sant sixt tag im LXXXVIII jor.

Von 1501 an bekleidete er in seiner Vaterstadt die Stelle eines obrigkeitlichen Malers; als besondre Gunst und Auszeichnung erhielt er in dieser Eigenschaft Kost und Wohnung beim Staatskanzler Nicolaus Lombard, welchem zu diesem Behuf vierteljährlich 5—8 Pf. für seinen Unterhalt vergütet wurden. Ausserdem erhielt unser Künstler eine fixe Quartalbesoldung von 7 Pf., welcher von Zeit zu Zeit die Munifizenz des Raths das Geschenk einer Kleidung im Werth von 8 Pf. beifügte.

Das erste Hauptwerk, welches Fries im Auftrage des Raths zu fertigen hatte, war ein jüngstes Gericht, welches Gemälde bestimmt war, den Rathssaal zu zieren. Im Jahr 1501 begonnen, wurde es erst 1506 vollendet und, mit einem Vorhang versehen, am Orte seiner Bestimmung aufgestellt. Die Summen, welche auf dieses Werk verwendet wurden, sind für jene Zeit sehr bedeutend, so 1502 eine erste Zahlung von 102 Pf., bald darauf 405 Pf., um den Grund zu vergolden. Ueber das spätere Schicksal des Bildes ist nichts bekannt.

Mit der Jahrzahl 1501 und dem Monogramm des Hans Fries ist ferner ein Gemälde bezeichnet, welches sich zufolge Brulliot (dict. des monogr. II No. 2856) in der Galerie des Fürsten von Oettingen-Wallerstein befunden haben soll; leider macht dieser Autor weder über den Gegenstand noch über den künstlerischen Werth des Bildes irgend eine Angabe.

Aus dem Jahr 1503 sind im Freiburger Museum zwei Gemälde, ein S. Christoph und eine S. Catharina, freilich in sehr beschädigtem Zustande erhalten, welche mit dem ganzen Namen des Malers bezeichnet sind: IOAES FRIES. PIC^T FE^T 1503. Zwei kleinere Flügelbilder ebendaselbst, S. Nicolaus und S. Barbara tragen die nämliche Bezeichnung, doch ohne Datum.

Im Jahr 1505 geschieht des Malers in den Rathsrechnungen nicht Erwähnung; vielleicht war er in Sitten in Wallis beschäftigt; wenigstens findet sich im Missivenbuch die Copie eines interessanten Schreibens, worin die gnädigen Herren von Freiburg dem Bischof von Sitten, Cardinal Schinner, ihren Landsmann und „lieben Burger" für die Ausführung eines „köstlichen Tafelwerks" empfahlen, welches er, wie sie vernommen, „hab unterstanden, aufrichten zu lassen."

Mit der Jahrzahl 1506 und der Namensinschrift (No. IV) ist ein Hauptwerk des Meisters bezeichnet, welches jetzt noch im Franciscaner-Kloster zu Freiburg, für welches es gemalt wurde, vorhanden ist. Gegenstand und Darstellungsweise sind so merkwürdig und von dem gewöhnlichen Kreis,

in welchem sich die religiöse Kunst damals bewegte, abweichend, dass eine kurze Beschreibung hier Platz finden mag.

Der Gegenstand ist der Legende des S. Antonius von Padua entnommen, und findet sich im Leben dieses Heiligen bei den Bollandisten folgender Maassen aufgezeichnet*): „Berufen, bei dem Leichenbegängniss eines Wucherers zu predigen, nahm der Mann Gottes als Text folgende Stelle aus dem Evangelium: Wo dein Schatz ist, da wird auch dein Herz sein. Im Verlauf der Predigt sagte er unter anderm: Dieser Reiche ist gestorben und in der Hölle begraben. Gehet in seine Schatzkammer, und mitten in derselben werdet ihr sein Herz finden, während sein Körper so eben beerdigt wird. Die Verwandten und Freunde gingen hin, und fanden daselbst sein noch warmes Herz mitten unter dem Geld.“ — Aus dieser schauerlichen Erzählung hat Fries ein Gemälde gemacht, welches eine ergreifende Wirkung auf seine Zeitgenossen nicht verfehlen konnte. Zur Linken befindet sich die Hauptgruppe: der Heilige, eine ascetische Gestalt, auf einer in Mitten des Marktes von Padua errichteten Kanzel stehend, predigt vor einem zahlreichen Auditorium. Im Hintergrund sieht man den Leichenzug; während auf der Erde der Sarg unter feierlichem Geleite von Geistlichen mit brennenden Kerzen zur Gruft getragen wird, erblickt man hoch in der Luft die Seele des Verstorbenen von scheusslichen Teufeln getragen, deren phantastische Gestalten dem berühmten Schongauerschen Kupferstich von der Versuchung des h. Antonius kaum nachstehen. Die rechte Seite des Bildes zeigt das Innere eines Hauses; im obern Stocke in einem reich verzierten Gemach sieht man den Geizigen auf seinem Sterbelager; sein Gesicht ist fahl und aufgedunsen, das Auge hohl. An seinem Bette stehen zwei Mönche mit geweihten Kerzen. Darunter im Erdgeschoss hat man den Einblick in seine Schatzkammer; die prächtigsten goldnen und silbernen Gefässe und Geräthschaften liegen hier ausgebreitet und unter ihnen das blutende Herz des verstorbenen Besitzers. Aus den Blicken der herbeieilenden Verwandten spricht jedoch nicht Entsetzen über dieses grausige Wunder, sondern Erstaunen und freudige Ueberraschung beim Anblick der Schätze.

Im Jahr 1508, bei Anlass des berüchtigten Jetzerhandels wurde Fries vom Rath von Bern als Experte berufen, um die Thränen eines blutweinenden Marienbildes in dem dortigen Dominicanerkloster zu prüfen, ob sie echt oder künstlich gemalt seien. Laut der Aussage des Valerius Anshelm soll sogar der Maler durch den Mönchsbetrug getäuscht worden sein. „In der Nacht, als der Convent nach guter Pitanz vnd fröhlicher Tagmette wohl entschlafen war, vnd der Prior die Wache hielt, da fuhr Meister Ueltschi mit

*) Acta Sanctorum Junii tomus tertius fol. 202.

Hilf des Doktors vnd Schaffners zu und macht mit seines meisters Lazarus Farb vnser Frowen bild blut ze weinen so meisterlich, dass der verrümpt Maler Hans Fries von Fryburg, darüber beschickt, die Kunst nit erkennende, fur ein grosses wunder liess blyben.“ Wahrscheinlicher aber ist, dass er es mit dem mächtigen Orden nicht verderben wollte.

Dass Fries in Ermangelung grösserer Bestellungen, oder vielleicht neben solchen, zuweilen auch geringere Aufträge ausführte, z. B. Kirchenfahnen, die Wappen im Zeughaus, siebzehn Fahnen für die zum mailändischen Kriege ausziehenden Freiburger Truppen, wofür er 9 Pfund erhielt, ja sogar Wetterfahnen auf Schlösser und Brunnen u. s. w. wird uns weniger befremden, seitdem wir wissen, dass auch Holbein dergleichen Arbeiten nicht von der Hand wies; ich erinnere nur an die Wappenschilder am Städtchen Waldenburg (Woltmann I p. 373) und an die Zifferblätter der Uhr am Rheinthor (ebendaselbst p. 374). Vom Jahr 1511 an verlässt der Maler das Haus des Kanzlers und siedelt sich „uff der Matten“ in der Nähe der Johanniter-Comthurey an, für welche er in der Folge auch verschiedene Bestellungen, unter andern seine Darstellungen aus dem Leben der beiden Johannes, ausführte. Von seiner bessern Lage zeugt auch eine Jahrzeit, die er in dem nämlichen Jahre bei seinen guten Freunden den Franziscanern stiftete. Das Anniversarienbuch dieses Klosters erwähnt dieser Stiftung mit folgenden Worten, die einen Begriff von dem Ansehen geben, in welchem der Künstler bei seinen Lebzeiten stand:

Anniversarium fondat Joannes Friess uff der matten pro 20 lib pictor totus Helvetiae princeps celeberrimorum pictorum universae Germaniae collega extitit.

Im Jahr 1512 scheint die Folge aus dem Leben der Maria entstanden zu sein, die er für Bern und wahrscheinlich in dieser Stadt selbst ausführte. Diese Jahrzahl befindet sich zwar auf keinem der sechs Gemälde im Museum zu Basel; dagegen fand ich sie auf zwei zu derselben Folge gehörenden Bildern, welche sich in der Moritzcapelle zu Nürnberg unter No. 121 und 138 befinden, und dort unter dem irrthümlichen Namen Hans Burgkmair figuriren, wiewohl sie unverkennbar unserm Hans Fries angehören und Theile der Marienfolge bilden.*) Dafür sprechen, nicht allein die übereinstimmende Malweise, sondern auch die Identität der ganz eigenthümlichen architektonischen Umrahmung der Darstellungen.

Die noch erhaltenen Bilder dieser Marienfolge zeigen folgende Momente:

1) St. Joachim umarmt die heilige Anna unter der goldenen Pforte.

---

*) Zu besserer Beglaubigung dieser Taufe ist das F des Monogramms in ein B umgeändert worden, jedoch nicht sorgfältig genug, um die frühere Form des Buchstabens am Durchscheinen zu hindern.

2) Die Geburt der Maria, mit dem Monogramm No. I und der auf dem Fussboden liegenden Bernermünze.

3) St. Joachim und S. Anna wählen die zum Opfer für die Geburt der Maria bestimmten Lämmer. (No. 46, 47, 48 der Kunstsammlung zu Basel).

4) Der Tempelgang der Maria (No. 121 in der Moritzcapelle zu Nürnberg).

5) Die Vermählung der h. Jungfrau. (No. 138 ebendaselbst).

6) Maria's Besuch bei Elisabeth. Zufolge dem Evangelisten bewohnte letztere das Gebirge, und der Schweizer Maler hat dasselbe nach Landesart durch eine Kette von Schneebergen und steilen Felswänden dargestellt.

7) Die Rückkehr von der Flucht nach Egypten.

8) Der zwölfjährige Christus unter den Schriftgelehrten im Tempel. (No. 49, 50 und 51 der Kunstsammlung zu Basel).

Das Datum 1514 tragen die mehrerwähnten Johannes-Darstellungen, welche Fries für die Comthurey des Johanniter-Ordens in Freiburg ausführte und die sich nun ebenfalls in der Kunstsammlung zu Basel (No. 52—54) befinden. Von diesem ungefähren Zeitpunkt an scheint er seine Vaterstadt verlassen und sich bleibend zu Bern niedergelassen zu haben. Im Rathsprotokoll vom 27. Juli 1517 findet sich die Notiz, dass dem Meister Hans Fries bewilligt wurde, ausserhalb des Cantons zu verweilen, um begonnene Arbeiten zu vollenden. Wo er sich aufhielt, wird nicht dabei erwähnt. Darüber belehrt uns aber ein notarialischer Act, nämlich das Testament seines im Jahr 1518 verstorbenen Vetters, des Rathsherrn Hans Fries, in welchem dieser unserm Künstler 200 Pf. vermacht: „Item geben ich Hansen Friessen dem Mahler, mines Vetters seligen sohn, jetzt gesessen zu Bern auch für einmal in Jahrfrist nach minem Hischeiden durch minen nachgenamseten Erben uszurichten 200 pfundt schilling Fryburger Währung.

Von da an erlischt jede fernere Kunde über unsern Maler. In der Gemäldesammlung der k. k. Akademie der Künste zu Wien befindet sich unter No. 236 ein mit der Jahrzahl 1524 bezeichnetes Bildniss eines 30jährigen Mannes mit braunem Haar, dunkelgelbem Kleid und rothem Hut, ein Notenbuch in der Linken haltend; hinter ihm der Tod als grässliches Gerippe mit der Sanduhr. Dr. Woltmann hält dasselbe für eine Arbeit des Hans Fries, wozu ihn sowohl die Vergleichung mit den Basler Bildern als auch das durch die zusammengezogenen Buchstaben HF gebildete Monogramm bestimmen. Auf sein Urtheil gestützt, adoptirt auch Waagen (Kunstdenkmäler in Wien Band I p. 244) diesen Namen bei der Beschreibung des Bildes, und will in demselben den Einfluss des jüngeren Holbein erkennen. Hat es mit dieser Benennung seine Richtigkeit, so wäre also Fries noch im dritten Decennium

des 16. Jahrhunderts nicht allein thätig, sondern auch in fortschreitender Entwicklung begriffen gewesen. Jedoch kann ich mich, obwohl ich das Bild nicht aus eigner Anschauung kenne, einiger Zweifel nicht erwehren; erstens sind die zusammengezogenen Initialen HF nicht das gewöhnliche Monogramm des Hans Fries, welches vielmehr, wie wir gesehen haben, zwischen den getrennten Anfangsbuchstaben des Namens ein ankerähnliches Zeichen weist; zweitens will mir der Holbeinische Einfluss bei einem schon betagten Maler nicht sehr wahrscheinlich vorkommen, denn dass er anno 1524, wofern er noch am Leben war, bei 60 Jahr alt sein musste, ergibt sich aus dem früher erwähnten Umstand, dass er, zufolge des Zunftbuchs von Basel, schon 1488 in dieser Stadt seine Kunst ausübte.

Uebrigens wäre es voreilig, das Aufhören seiner Thätigkeit oder seinen Tod in die Zeit zu versetzen, wo uns die urkundlichen Nachrichten über ihn im Stiche lassen. Wie oben erwähnt, hatte sich Fries in Bern niedergelassen, und es wäre vielleicht möglich, seine Spur in letzterer Stadt aufzufinden. Da dieselbe sich jedoch bald darauf für die Reformation erklärte, deren bilderstürmende Crisen sogar die Werke der berühmtesten Zeitgenossen, wie z. B. eines Holbein, nicht verschonten, so können seine spätern Werke der Zerstörungswuth zum Opfer gefallen sein, und wir sind daher nicht in der Lage, zu beurtheilen, in wiefern der Aufschwung, den die deutsche Kunst im zweiten und dritten Decennium des 16. Jahrhunderts nahm, unsern Meister, der mit seiner ganzen Richtung noch im 15. Jahrhunndert fusste, zu beeinflussen vermochte.

Basel. **Ed. His-Heusler.**



Johannes Butzbach's „Libellus de preclaris picture professoribus" aus der Bonnenser Handschrift veröffentlicht.

Professor *Friedrich Haase* hatte im Jahre 1866 aus der Bonner Bibliothek sich die Handschrift (S. 220 v. c.) des *Johannes Butzbach* kommen lassen und beabsichtigte die höchst interessante Autobiographie dieses Mannes, die theils von der Hand des Verfassers theils von der seines Secretairs geschrieben in jenem Codex sich vorfindet, gelegentlich herauszugeben. Leider wurde er durch seinen vor zwei Jahren erfolgten Tod an der Ausführung dieses Vorhabens verhindert. Durch ihn wurde ich auf die vorliegende Abhandlung aufmerksam gemacht und mir auch erlaubt, für mich eine Abschrift derselben zu nehmen.

Ueber die merkwürdigen Schicksale des Verfassers des nachstehenden Tractates hat *Otto Jahn* kürzlich (Grenzboten 1868, No. 13 „Aus der Alterthumswissenschaft" p. 403) gehandelt. Johannes Butzbach zu Miltenberg geboren (deshalb nennt er sich öfters *Piemontanus)*, durchzog als Knabe einen grossen Theil Deutschlands, indem er als Schütze einen Beanus auf seinen Fahrten nach den hohen Schulen begleitete. In Böhmen von einem Edelmann geraubt, gewinnt er erst nach langen Kämpfen seine Freiheit wieder und kehrt endlich in die Heimath zurück. Dort wird er Schneider, aber als Klosterschneider in Rinkau beschäftigt, lässt er sich bestimmen, nach Deventer zu gehen und auf dem unter der Leitung von *Alexander Hegius* stehenden Gymnasium zu studiren. Lange hält er es nicht aus, unter den kleinen Jungen auf der Schulbank zu sitzen; er kehrt nach Rinkau zurück, aber auf Zureden der Mönche versucht er es nochmals in Deventer und durch vielen Fleiss gelingt es ihm, bis nach Tertia vorzurücken. Da kommen Mönche aus Laach uud bestimmen ihn, in ihr Kloster zu treten. In Laach wurde er später Prior.*)

Den vorliegenden Tractat hat er 1505 verfasst und „de preclaris picture professoribus" betitelt. Die Ueberschrift „de claris pictricibus" ist ungenau

---

*) Bucellinus Germania Topo ... Graphica (Anno 1662) nennt ihn II. p. 203 unter den Gelehrten von Laach.

und rührt auch von einer spätern Hand her. Er schrieb die Abhandlung, wie er in der Vorrede ausführt, für die Nonne *Gertrud* zu Nonnenwerth (insula Rolandi)*), die selbst eine tüchtige Miniaturmalerin war und die Chorbücher, die *Gerhardus de Fredis***) und *Petrus de Wyda****) geschrieben, aufs zierlichste ausgemalt hatte.

Die Schwester *Adelheid,* die er in der Vorrede gleichfalls erwähnt, ist „Alleydis Rayscop, natione teutonica, patria siccambra ex oppido guch (Goch bei Cleve) sanctimonialis femina Monasterii beate virginis Marie in insula Rolandi, quod supra veronam (Bonn) ad vnum miliare distans in medio Reni fluuij cernitur ordinis Sancti patris nostri Benedicti". Sie war Schriftstellerin und starb 1507 (J. Butzbach, Auctarium in librum Johannis Trithemij de scriptoribus ecclesiasticis Fol. 89[a]). Ihr widmete Johannes Butzbach seinen Tractat „libri quatuor de illustribus seu Studiosis doctisque mulieribus."

Was nun das Werk selbst anbelangt, so haben eigentlich nur die letzten Capitel einen kunsthistorischen Werth, da er nur in ihnen von seinen Zeitgenossen spricht und da manche neue Thatsachen vorbringt. Indessen scheint mir der erste Theil, in dem er von der alten Kunst handelt, auch nicht ohne Bedeutung zu sein. Es ist meines Wissens der erste Versuch, die Kunstgeschichte im Zusammenhang darzustellen. Wie es scheint, hat er seine Weisheit meist aus dem fünfunddreissigsten Buch des Plinius geschöpft, die dürftigen Angaben desselben aber, wie dies ja auch gleichzeitige Historiker zuweilen thun, in seiner Art erweitert. Ob er dabei noch andere Autoren zu Rathe gezogen hat, bin ich augenblicklich nicht im Stande zu constatiren; er erwähnt nur einmal das Zeugniss des Quintilian und des Eusebius. Jedenfalls ist der ganze Abschnitt interessant, da er resümirt, was man damals in Deutschland von der alten Kunst wohl wusste und dachte. — Darauf kommen einige theologische Betrachtungen und dann gedenkt er der Christusbilder, des Schweisstuches der Veronica und des für Abgarus von Edessa gemalten Bildnisses, erwähnt dann den h. *Lucas*, von dessen Originalbildern eines zu Rom, das andere im Wenzelskloster bei Prag sei.

Von neueren Künstlern führt er zunächst an *Zetus*, der zu Zeiten des Pabstes Bonifacius IX. (er nennt ihn XI.), welcher von 1389—1404 auf dem päbstlichen Throne sass, bei Avignon Märtyrerbilder gemalt habe. Der

---

*) cf. Rhein. Antiquarius. 3. Abth. 7. Bd. p. 780.

**) Ein „Jacobus de Fredis natione westphalus senior omnium quippe qui sexagesimum agebat anni circulum" wird von J. Butzbach in seiner Autobiographie (Odeporicum fol. 46[b]) erwähnt unter den Lacenser Mönchen.

***) „Petrus de wyda Juliacendis scriptor et succentor exellens" wird vom Erfurter Convent zum Pfarrer in Crufft (Croft bei Bonn oder bei Andernach) ernannt. ibid. fol. 47[a].

Israel, Bürger von Bochold, der nach seiner Angabe „in arte sculpendi subtilissimus“ gepriesen wird, scheint der bekannte *Israel von Meckenen* zu sein. Dann nennt er den Abt *Johann* aus dem Kloster Beatae Mariae ad Martyres bei Trier; dies ist entweder *Johann von Breda*, der von 1477—92 das Kloster regierte, oder sein Nachfolger *Johann von Trier* (1492—1509). Ueber den Abt *Konrad* von Rinkau (Bischofsberg) habe ich keine Angaben auffinden können. Den Laacher Mönch *Crisantus* schildert er (Odepor. fol. 47 a) näher. „Benedictus alias crisantus vocitatus officium marthe gerens, quod a magisterio nouiciorum auulsus deque celle quiete, cui ob florificaturam studium scripturarum multum conueniebat, ereptus etintellectu scripturarum satis exercitati ex oppido eyflie, quod monasterium nominare nuncupant (Münstereifel), hic a domino sancti martini de colonia huc transmissus fuit, vbi iam octo in religione annos vixerat simile etiam quam iam tempus in lacu explesse ante aduentum nostrum ferebatur.“ An derselben Stelle erzählt er auch von dem als Miniaturmaler ausgezeichneten *Heinrich von Coblenz:* „Henricius de confluentia cantor principalis et vestiarius, ortulanus quoque et fenestrarius ac rasor, homo certe licet minus litteratus esset, tum acuti admodum ingenij et in conuentu multum vtilis, qui et florificandi artem siue pingendi a pretacto benedicto ingeniosissime apprehenderat, bonus conuentualis et sincerus frater, qui pro aliis singulari sinceritate permultum mihi afficiebatur. Hic ex febri preterita iam ultima estate in crufft, quo pro recuperatione virium vice capellani ad tempus destinatus erat, deficiens in die penthecostes hora duodecima hinc ad christum migravit“.

Ob von den hier erwähnten Malern noch Werke existiren, ist mir nicht bekannt; es scheint jedoch wahrscheinlich, dass in Bonn, wo meines Wissens die Bibliothek von Laach bewahrt wird, noch Chorbücher mit den Miniaturen der genannten Maler existiren. Zu bedauern ist, dass Johannes Butzbach gerade über seine Zeitgenossen so sehr wenig mittheilt. Ob er von den übrigen gleichzeitigen Künstlern nichts gewusst hat, oder ob er es für überflüssig hielt, sie zu nennen, da sie seiner Leserin Gertrud gleichfalls bekannt waren, das ist schwer zu entscheiden. Jedenfalls ist trotz aller Mängel die Abhandlung der Beachtung werth.

(Fol. recto. col. 1.) **[Johannis piemontani opusculum de claris pictricibus ad Gertrudem Sanctimonialem.]**

Epistola Johannis piemontani lacensis monachi ad deuotam virginem Gertrudem sanctimonialem insignem pictricem in insula rolandi.

Cum aduenienti dudum ad monasterium nostrum patri thome consessori vestro et nostro confratri viro et graui et admodum religioso integerrimoque ex more occurrerem Gertrudis soror charissima mox, vt assolet, fratres suos letificare cupiens, quos

nunquam alioquin vacua manu videre consueuit, protulit quedam tue opere munuscula tum nobis tum singulis ipsis certe acceptissima. corcula scilicet benignissimi salua- toris et redemptoris nostri. Que vbi ingenio et arte manibusue tuis virgineis mirifice fabrefacta*) accepissemus quanto cunctos tum gaudio affecerint, hic calamus noster studulus haud satis digne enarrare valet. Sed his paruulis delectatos exeniis non multo post maiori artis tue monumento quasi miraculo quodam stupefactos reddidisti, dum grandiori vsa cothurno ymaginatis apicibus (col. 2) libros chorales mira quadam subtilitate pulcherrime adornauisti, quos fratres Gerhardus scilicet de Fredis et Petrus de wyda nunc plebanus in Crufft studioso exarauere calamo. O pre- clarum plane tuum tale ac tam subtile ingenium omni laudis preconio condignum. O feminam non iam femine sed viragini cuiuis laudatissime que olim claruere merito comparandam. O locum uestrum pre aliis multo feliciorem, quem et penna vt ita lo- quar et penicillum gloriose redimire vndique iam auditur. Nam alterum Alleydis sororis tue doctissime alterum tue industrie est. Vtriusque nempe iam vidimus et habere nos gratulamur monimenta atque plura maioraque in dies nos accepturos spectamus. Sed ne prioris iam accepti veluti immemores beneficii animique tui erga nos beniuolentissimi iure ingrati, si nil remunerationis ingenue pro gratiarum actione vel modice alicuius in recompensum obtulissemus, a quauis sororum tuarum iusto censeri possemus indicio, opere precium duximus et tibi non inacceptum fore (fol. verso col. 1) quum aliquid de lucubraciunculis nostris ad te daremus, in quo, Alleyde litteratissima consorore tua in his que forsan minus intelligibilia essent posita inter- prete, animus tuus post multos tam diuini quam pictorij tui exercicij labores las- satus iucunde lectionis recreatione refocillari posset. Verum cogitanti mihi quid illud tua lectione et studio (quum non mediocriter litteras calles) dignius nunc offer- rem tandem in mentem venit haud omnino ut spero aspernanda breuiuscula quedam (quare pluribus in presentiarum (!) vtpote in aliis occupatum me committere non ausim) tibi de claris artis tue professoribus ex aliis perfunctoria lectione hausta transmittere, quibus nos et gratitudinis partem non penitus neglexisse et quantum devotissima tua illa donata nobis opera placuissent in aliquantulum deprehenderes. Suscipito igitur qualecunque sit illud nec muneris rogo retributiunculam pensites sed mage remune- rantis affectum animadvertas velim. Porro si amplius quid de tui sexus hominibus, qui vel (col. 2) ingenio vel doctrina insignes claruere lectitare placuerit Alleydim nostram pulsitare oportet**), quam dudum pro sua in nos benignitate beniuolentia et charitate opusculam(!) de clarioribus studiosis doctisue mulieribus nostra lucubracione ex diuersis aliis in quattuor libris comportatum donauimus, quatenus ingenium tuum no- bilissimum tam bonarum litterarum et scripturarum studiis quam ymaginum picturis ex illius promotione prouocata de cetero accuratius accomodare non negligas. Magna quippe tam picture quam litterarum studio sis et non impar ingenij vis esse consueuit quibus et eadem in audendo quelibet aggredi eos lubet conceditur facultas grauissimo vt ait Hieronimus poeta Flacto (!) in de arte poetica astipulante. Ait namque:

Quelibet audendi semper fuit equa potestas

pictoribus scilicet atque poetis. Sed iam quos illiusce pericie vel paucos meminimus excellentiores exstitisse siue aliud quid in medium pro eius commendatione occurrerit tibi pandendum est. (profatoria finit epistola in sequens opusculum) (fol. r. col. 1)

libellus fratris Johannis piemontani de preclaris picture professoribus.

---

*) Hdschr. sabrebacta.

**) °3.

Tradunt scripta gentilium, quam plurimos huiusce pictorie artis vtriusque sexus homines olim eruditissimos clarissimos floruisse, de quibus tamen paucos hic habere potui, e quibus inprimis unus quasi omnium famosissimus phidias nomine occurrit, qui inter sue artis mirifica monimenta ymaginem minerue*) tanta industria et artificiositate depinxisse legitur, vt eam athenienses, apud quos vitam degebat, summo dignam honore censentes ‚in arce locarent. Vnde dictum pulchrum emanauit, vt, cum aliquod opus a nobis fabrefactum excusare volumus, quo minus ad preces amicorum in publicum prodeat, dicere solemus non illud esse tale, vt cum minerua illa phidie in arce poni possit. Que quidem apologie**) verba apud ciceronem leguntur, quibus paradoxam suam excusare postulanti bruto laborat (col. 2). Ynde etiam dicimus opus phidiacum, quod venustum et perbelle consumatum predicamus. Magnum illius viri in hac arte ingenium, quo omnes ciues suos in ammiracionem facile traxit, quem tamen (haud dubito) et tu et quique moderni nostri pictores et scultores, si mode viueret, longe vincerent.

Tamyram***) proinde quandam ferunt exstitisse insignem ac nobilissimam pictricem, que suo euo eodem artificio egregia admodum habita est et famosa plurimum ac multum insignis. Quippe que ob mirabile ingenium quod ei inerat despectis sexus sui exerciciis ad pingendi officium sese studiosissime contulit, in quo in tantum profecit, vt breui ad ingentem et famam et gloriam deueniret. Quapropter et ephesij eam post dianam praecipuo ac singulari quodam honore colere decernebant. Nam et diane ipsius, ephesine ciuitatis dee (fol. verso col. 1), effigiem tam mirifico artificio depinxit, vt ceteris idolarum ymaginibus celebrior haberetur atque diu tamquam veneratione dignitateque prestancior seruaretur. Que quidem nobilissima pictrix, cum in longissimam etatem perseuerasset, huius pictorij artificij tam grande prebuit testimonium eximiumque reliquit, vt quasi hodie adhuc mirabilior huiusmodi ars apud nostros pictores visa fuerit. Et profecto laudabilis ex hoc tam nobili exercicio extat plurimum, si inspiciamus iam aliarum feminarum exercicia, que paucis tecum exceptis ad minus laudabilia ymmo multum nobilibus ingeniis et animis preclaris detestanda fugiendaque negotia studium suum applicant. Tu inquam conuiuium mulierum perosa ignauiam hanc tam insignem pictricem tuopte ingenio vtpote propria adinuentione a nullo edocta (col. 2) magistro propius imitata es, que non vt ipsa falsorum deorum dearumque sed veri dei domini nostri ihesu christi et effigiem et gesta matrisue eius glorisissime virginis marie pulcherrimum specimen mulierum ac sanctorum cum illis in celesti regno iam corrignantium (!) artificiosius subtiliusue absque dubio quam illa multo effigiare calles. Predicta namque virago, quamuis aliquid in ea arte sua subtiliter ingeniose mirabiliterque callere visa fuerit, id tamen proprij ingenij inuentione quasi a se ipsa sed a genitore suo, quem in eadem arte pertissimum habuit, erudita fuisse perhibetur. Laudabilis hec apud suos predicabatur, quare ymaginem dianes pulchre depinxerat, ast tu tuique similes apud nostros hoc nostro euo longe laude digniores, qui non infernalium sed celestium deorum vt ita dicam formas pulchrius effingitis. (Fol. recto col 1.)

Micon†) natione grecus patria atheniensis predicte thamire genitor artis pictorie eruditissimus et insignis professor nullique suo temore in ea professione secundus, a

---

*) minerue übergeschrieben, veneris ausgestrichen.

**) Hdschr. apologie.

***) Timarete. Plin. XXXV. 9. s. 35. (Sillig, Catalogus artificum p. 278.)

†) Plin. XXXV. 9. s. 35.

quo filia eius erudita paternam artem accuratissime imitata fuit, qui vna cum filia pingendo magnam vbique sui famam acquisiuit multis artes sue monimenta per egregia relictis, quibus celebris eius memoria ad multos post obitus sui tempus annos durauit.

Carthinus*) quidam et ipse nobilissimus sui temporis pictor, qui subtilitatem ingenij sui mirificam pingendo ostentans latam vndique sui famam adeptus fuit. Fuit autem is, de quo apud quosdam historiologos legitur, quod videlicet frondes atque radices omnium herbarum ad earum prestantiam noticiam primus omnium in propriissimam depinxerit. Quod quidem artificium et ingenium memorabile vtique fuit, cum hoc ipsum non modicum medicis ac quibusuis naturalibus rebus deditis hominibus solatium prestet et commodum.

Irenes**) puella in arte pictoria subtilissima natione grecula prefati carthini filiola et simul fuit discipula, que apud suos ob excellens ingenium suum maximo in precio fuit (col. 2). Et quidem tantum hec laudabilior existimata fuit quantum et arte et fama magistrum suum et patrem atque supradictos superasse in subtilitate et prestantia picture videbatur, quum et eius nomine pluribus in locis diutius viguerit aliosque fere innomina reddiderit; tanta quippe in ea facultate eius erat prestantia. Cuius quidem magesterij (!) in longum tempus argumento fuit puella quedam depicta, que apud Eleuseriam (!) ciuitatem diu in tabula pro miraculo visa est atque alia multa minus admiranda. Quod quidem officium cum vt plurimum a feminis iam sit alienum mirum in ista fuit, que absque magna ingenij vi vel difficultate idem consequuta fuerat artificium, quum quidem naturaliter tardissimum eis inesse consueuit ingenium, dignum ergo in mulieribus hoc tantum artificij negotium sicut et in te ipsa michi visum est celebrare aliqua laudissona commemoratione. Claruit cum super memorata thamire eodem tempore (fol. verso col. 1.)

Martia*) quedam alia sed multo prestantior quam prefate due pictrix cuius rhomani ciuis nomine varronis filia virgo quidem perpetua, que arte pingendi ac sculpendi gratia maximo apud rhomanos in precio exstitit, que aspernatis muliebribus exerciciis ne ignavo torperet ocio sese in picture et sculpture studio omnimodo dedit. Quo et factum est vt miro et incredibili artificio et politiori peniculo pingeret atque ex ebore ymagines acquisitissimas sculperet, ita vt plane omnes sui temporis pictores etiam in ea arte famosissimos facile superaret. Eius rei notissimum fuisse dicunt argumentum tabule (!) quas a se pictas ceteris extitisse tradunt preciosiores. Et quod longe mirabilius asserunt eam non modo eximie pinxisse (quod et nonnullis aliis contigit), Verum etiam adeo veloces ad pingendum habuisse aiunt manus, vt nemo vsquam (fol. 2) similes habuerit. Huius inter alia artis sue insignia effigies quedam preciosior fuit, quam adeo integre lineamentis coloribusque seruatis et oris habitu in tabula consulente speculo protraxit, vt nemini coetaneo quenam ea foret ea visa verteretur in dubium. Eius etiam consuetudinem fuisse perhibent, seu peniculo pingeret siue celte sculperet, mulierum potius ymagines quam virorum facere. Cui quidem eius tali consuetudini causam dedisse credimus pudicus rubor. Nam cum antiquitas vtcumque nudas vel seminudas effigiari consueuisset ymagines, visum est illi decencius atque magis virginitati sue conueniens non a planta usque ad verticem virorum ymagines deducere, sed potius pudoris virginei gratia ab vmbelico vsque ad summitatem neglecta

*) Plin. XXXV. 11. s. 40.
**) Ibid.
***) Lala. Plin. XXXV. 11. s. 40.

inferoris hominis parte, ne scilicet circa impudica cogeretur occupari membra. Si enim perfectos depinxisset viros, timebat ne virginei videretur fuisse oblita pudoris. Que ne in huiuscemodi incideret iudicium abstinere sacius arbitrata est. Siquidem non tam (fol. recto col. 1) pingendi artificio quam etiam virginitatis pudicicia preclara habebatur. Quam suates tanto magis egregia laude extollendam censebant quanto sua sponte non alicuius compulsu superioris femina sui iuris existens integriorem seruauerit virginitatem. Non erat enim vt alie virginitati deuote feminei sexus sui homines alicui veste sacerdotio obnoxia siue etiam diane voto alligata seu alterius professionis implicita, sed sola sua mentis integritate superato carnis aculeo, cui proch dolor etiam prestantissimi fortissimique subcubuere viri, illibatuma (!) contagione hominum castumque usque ad vltimum vite sue terminum laudabiliter et strenue seruauit. Vnde quamuis ipsa amirabili sua pingendi atque sculpendi facultate commendabilis extet non minus ymo multo magis a virtuosissima virginitatis sue conseruantia animique virili constantia iure commendabilis existit. Tantum quippe etiam apud ethnicos virginitas ipsa et mentis corporisue incorruptio valuit, vt quedam (col. 2) multa egregia ac singularis virtutis facinora eius continentes patrarat. Vnde beatus scribit Jeronimus, quandam vestalem virginem corda sua oneratam seu onerariam nauim solam de fluctibus maris ad littus facili opera miraculose traxisse, quam infinita hominum multitudo a loco vix movere valuit. Tanta nimirum virginitatis integre coram deo virtus etiam in alienis a regno non omnino contempta. Ergo et tu eam diligito et quod habes usque in aduentum sponsi tui domini nostri ihesu christi virtuosa cum magna retributionis spe et confidentia teneto. Claruit autem hec predicta commendabilis virago temporibus philadelphi regis egipti ante christi natiuitatem ducentesimo septuagesimo, quam si tantum post eam tempus attingere licuisset, profecto nobis non tam artis quam magne sanctitatis sue peregregia exempla reliquisset. Sed hec iam modo transeat. (Fol. verso col. 1.)

Fuit*) etiam excellentissimus huius artis professor quidam nomine zeuzis congnomento heracleotes maximo in precio temporibus xersis darij regis persarum vt Eusebius scribit. Ex cuius ymaginibus, quas quam plurimas inuitatus depinxerat, lauacrum byzantiorum id est constantinopolitanorum appellatum alij arbitrati sunt. Hic teste plinie (!) libro XXXV° naturalis historie peniculum**) hoc est artem pictoriam ad maximam perduxit gloriam. Qua et tantos acquisiuisse fertur opes, vt opera sua iam vltra institueret donare frustra, eo quod nullo pretio satis condigno vendi posset, astineret. Pinxit autem, vt idem plinius auctor est, puerum vuas manibus ferentem, ad quas colligendas dum aues aduolarent, iratus operi processit dixitque: Vuas melius depinxi quam puerum. Nam si et hunc consumassem aues ipsum expauissent. Quintilianus quoque vmbrarum magnum inuentorem hunc fuisse scribit (col. 2.)

Parrasius quoque auctore plinio egregius pictor ephesinus huius predicti zeuzis sinceronus exstitit. Qui vt idem auctor testat primus symetria picture dedit primusque argutius elegantiusque vultus dignitatem more vetusto capillo confusam in lineis extraneis rectius venustiusue deducens pre alijs palmam adeptus est. Idem cum predicto zeuzi seu vt alij declinant zeuzide pro experimento artificij sui periculoque subtilioris picture faciendo in certamen descendisse ab eodem auctore traditur. Zeuzis vero quum detulisset vuas, quas tanto successu subtilissime depinxerat, vt eisdem deceptas illusisset aues, que cateruatim ad eas aduolare videbantur, ipse detulisse lyntheum

---

*) am Rande: Leociatas quoque sculptor insignis.

**) wohl zu lesen: penicillum.

auibus pictum traditur ita veritatem representans, vt zeuzis auium iudicium efflagitaret. Ast demum amoto peplo ostensaque pictura atque errore intellecto ipse ingenuo pudore palmam victorie parrasio concesserit, quum subtilitate artis sue alites ipse fefellisset. Hi iam prenominati peritiores apud gentiles in hac nobili tua facultate charissima soror gertrudis, fuisse leguntur, quos in cronicis offendimus nec addubito, multo plures fuisse quos singulatim inquirere longum fuisset, fuit siquidem (fol. recto col. 1) facultas hec olim tam celebris estimationis, vt etiam magni quique et nobiles doctissimique viri eam addiscere non erubescerent. Calluere namque eam et pictores fuere fabij*) nobilissimi rhomanenses viri tocius orbis habenas gubernantes; fuere etenim simul etiam idem dictatores.

Preterea a multis aliis nobilissimis precipuisque viris hec ars nobilitata legitur, que inter precipuas disciplinas primum gradum tenere olim consueuit. Vnde et graij sapientie disciplinis dedissimi pueros suos ea in arte instituere nobiliores tantum. Nam tantus illi honor attribuebatur, vt non nisi liberi fuissent, non sinerentur eam addiscere. Seruis enim interdicta erat, quos eadem instituere nephas iudicabatur. Preter hos supra exaratos insignes pictura viros etiam plures alij adhuc iam memorie illabuntur, quos vel nominatim duntaxat (quum per singula eorum egregia pingendi artificia enarrare longum foret) attingere placet. Apelles quippe nobilissimus ephesi pictor qui insigni laude cunctos alios superasse perhibetur, adeo vt in eadem arte sibi parem passus sit prorsus neminem. Quippe qui eam doctrinam multis voluminibus auxit. Cui in tantum intendebat vt nullum (col. 2) diem sine exercicio transiret. Reliquit tamen moriens venerem imperfectam, quam nullus post eum ausus vnquam fuit perficere. In quo quidem facto quid misterij lateat, non opus est virginitati tue enucleare. Nullus etenim veneri vnquam satis potuit facere, qui sese illius amplexibus per longiusculam irretiuit moram; de quo Naso hortatur dicens:

Principiis obsta sero medicina paratur
Cum mala per longas conualuere moras.

Contra cuius pestem nullum efficacius remedium existit, quam ipsa fuga et ab ea remota elongatio. Multos enim etiam de sanctissimis vtriusque sexus hominibus prostrasse legimus. Sed hoc quid ad propositum?

Hanc etiam ingenuam pingendi artem Aristides et Appolidorus**), Eupompus polignotus, prothogenes, phydias, pythis, Thymagoras et alii innumeri famosissimi suis temporibus pictores, praxiteles quoque et prometheus statuarij magna cum laude ampliarunt, sed et plato philosophorum princeps (quem ob magnitudinem ingenij diuinum nominat Jerominus philosophum) ante philosophie studia huic facultati operam nauasse legitur (Fol. verso col. 1.). De laude et commendatione eius, quam tibi non minus digne ob paruitatem ingenij et historiarum cronicarumque ignorantiam commendare sufficimus, hoc pulchrum tycionianum***) accipito carmen, quod quasi omnia hactenus posita strictioribus continet in se verbis. Siquidem eius lectionem non modice animum in prosa huiusque fatigatum recreaturam tibi crediderim. Alternis quippe vti delectabilius censet humana curiositas, cum identitas, sicuti in cibo corporali et in quibusuis rebus experimur, pariat satidium. Ergo sequitur carmen:

---

*) Fabius Pictor.

**) Apollodorus. Plin. XXXV. 9. s. 36.

***) Wohl Sycionianum. Er scheint unter Carmen Sycionianum ein Gedicht über Maler zu verstehen, vermuthlich weil in Sicyon zuerst diese Kunst gepflegt wurde. Diese Conjectur wurde mir von Herrn Prof. M. Hertz mitgetheilt.

Magna fuit quondam picture gloria et inter
Precipuas artes prima erat illa gradu.
Vnde autigraphicen teneris lusisse sub annis
Instituit pueros grecia docta suos.
Tantus honos arti fuit., interdicta quod olim
Hec fuerat seruis; hos docuisse nephas.
Pictores fabij dictatoresque fuere;
Ars ea principibus*) nobilitata fuit.
Laude sed insigni cunctos superauit apelles
Nec passus quemquam prorsus in arte parem;
Nempe voluminibus doctrinam auxit habunde
Nullo ab eo non est linea ducta die.
Pinxit Aristides animum sensusque Pathosque
Atque hominum affectus; dictus est inde bonus.
Instituit species depingere et appolidorus
Isque penicillo gloria prima leui.
Doctior Eupompus sine arithmo posse negauit
Picturam quemquam perficere ingenuam.
Multa polygnotus tante superaddidit arti
Multaque phidiaca que placuere manus.
Auro pularchi**) legimus tabulam esse repensam
Vnde data est arti et gloria magna viro. (Fol. recto.)
Prelia Poneus***) marathonica pinxit athenis,
Atque rhodi fuerat gloria Prothogenes.
Parrasium vicit depicto Aiace Timantes,
Cum tantum hic princeps dictus in arte foret.
Ausus item Pithis est doctum contendere contra
Tymagoram at palmam linquere iussus ei.
Plus placuit zeuzi pictas donare tabellas,
Quam precio indigno vendere cuique suas.
Nobilis inprimis opifex qui pingere mores
Novit et O vtinam viueret idem hodie,
Quo pueris nostris senibus quoque virginibusque
Matribus ac mores pingeret ipse bonos,
Quo monachis nostris virtutum exempla suisque
Prelatis mores pingeret ach (!) aliquis
Sed quorsum ista soror? non hec meminisse putabis
Picture laudem quod damus eximiam.

Jam satis superque, soror charissima, in gentilibus artis tue professoribus quos de potioribus habere potuimus diu tenuimus, quibus missis factis iam ad nostros longe illis prestantiores calamus dirigendus est, de quibus etsi infinitus eorum numerus curiose indaganti occurrere possent, si tempus inquirendi suppeditaret ociosum michi, tantum

*) Am Rande: Vel praecipuis viris.

**) Bularchus. Plin. XXXV. 8. s. 34.

***) Panaenus. Plin. XXXV. 8. s. 34.

pro nunc aliis occupato pauci admodum ad memoriam veniunt. Plane si liceret dominum deum nostrum et saluatorem ihesum christum pictorem nominarem, qui animam immortalem in primo homine prothoparente nostro Adam ad ymaginem et similitudinem suam creatam pudicicia et aliis optimis virtutibus atque innocentia depinxerat, vt notatur de penitentia dis(tinctione?) ij § rhomanos versu: Illa anima. Optima profecto eius ymaginis pictura que est ymago virtutum, dans anime pulchritudinem et preciositatem sicut habetur ibidem. A qua quidem ymagine cecidimus, quando virtutes amisimus, vt notat textus prenotato loco. An non videtur tibi pictoris (fol. verso col. 1) optimi gessisse deus officium, quum hec omnia, que ad hominis et alterius sue cuiusuis creature vsum creata videmus, ex nichilo tam pulchra tam bona tamque miranda nimis artificiosissime fecit? Vidit, ait scriptura, deus cuncta que fecerat et vniuersa bona valde. O quam magnus dominus et laudabilis nimis, qui hec omnia quibus fruimur tam mirabilia et varia ad nostrum creauit vsum. Ecce solis immensam claritatem, lune quoque splendorem noctem illustrantem, stellas etiam in firmamento celi micantes, planetas perinde circumuagantes, celum proinde varium eisdem ornatum; ecce inquam quam ornate, quam sapienter quam optimeque nostris desuper oculis (nostris) obiiciunt et quam disposite cuncta sunt ab eo pro nostro vsu depicta et fabulata. O si hec tanta et tam ineffabilia sunt, que videmus, quanta putas ea existunt que mortalium non conspiciunt oculi. O quam pulchra est putas illius (!), quam inaccessibili inhabitat lumine altissima et amplissima deus. O ait propheta israel quam magna est domus dei et ingens locus possessionis (col. 2) eius; magnus plane locus et non habens finem excelsus et immensus. ad hanc domum omnimodis colorum generibus depictam paulus apostolus raptus vidit, que non licebat homini loqui. Non licebat, quia non potuit. Non enim audiuit auris nec oculus vidit neque in cor hominis ascendit, que deus preparauit diligentibus se. Non ergo licebat, quod pre immensitate, quam humana eloqui non preualet lingua, non decebat. Secretum enim regis abscondere bonum est. O si depositis his que nos illic scandere prepediunt aliquando nos peruenire contingat, vbi gloriosissimam illam deitatis maiestatem veluti ingentissimum quendam aureum montem variis gemmarum lapidumque preciosorum coloribus redimitum solisue splendore quasi millecuplo ex aduerso plus isto quem nunc videmus in nos radiantem. Vtique sine omni ambiguitate ymmo infinito amplius coruscantem iugiter gaudiosissime videbimus. O quanta sunt ibi verorum fomenta gaudiorum, visus amenitate, odoratus fragrantia, gustus dulcedine, auditus iocunditate, tactus immortalitatis functione ibi perpetuo gaudetur, vbi (fol. recto col. 1) deus omnia in omnibus*) qui nos misellos homunciones quoque ad domum istam, de qua cecucientes hec sumus loquuti, quam decet sanctitudo in longitudine dierum, sua misercordia pertingere faciat. amen.

Diligenti perinde animaduertentia consideratione et discussione notanda sunt hec, que adhuc mole carnis nostre aggrauantis animam circumdati fragiles inhabitamus, quanta deus ipse factor omnium eadem cuncta ad nostri recreacionem mirifica sua arte ornatissime creauit. Quis enim satis vnquam ammirari potuit mundi pulchritudinem quamuis perituram. Quis inquam sufficit demirari eorum que ex terra gignuntur tam mirificum (!) variorum colorum venustatem. Quis singulorum odorum fragrantiam discernet. Depinxit nimirum optimus maximus pictor deus singulos terre flores et gramina cunctaque terre nascentia singulo quodam odorifico colore que non visum hominis quam etiam odoratum eius oblectarent. Alit(er) vero

*) Hdschr. ouibus,

pu — (col. 2) to sine odore homines pictores flores depingunt, quos tamen nullus vnquam debita cum naturali sua vt natura ipsa quiuit decoloratione effigiare.

Qui pingunt florem non pingunt floris odorem.

Nunquam ergo pictor aliquis arte sua quantumlibet excellens vel minimam rosam ita proprie depingere potuit, quemadmodum natura ipsa, quam deus condidit, vilissimum terre flosculum adornauit. Inspiciamus violas, quam pulchro colore redimite et odoris fragrantia condite sint. Aduertamus rosas, quo candore et rubore niteant, quo etiam odore fragrent. Consideremus et lilia, quam grata visu quam iocunda sint odoratu. Videamus proinde alias id genus arborum vel graminum conditiones, ex quibus odoriferi et pulcherrimi varijque coloris fructus aromaticeque species nascuntur, quam oblectabilissimis coloribus quamue odoriferis virtutibus (fol. verso col. 1) condite et predite sint. Quippe que omnia a minimis vsque ad maximum vnumquodque videlicet genus suum ipsius nature genitor maiori gloria decorauit, quam purpuratorum vllus regum vnquam alicuius arte redimiri potuit. Siquidem ita mirabilis et in his factis suis deus, qui ab inicio mundi ad vsum humanum talia esse voluit. Preterea et in hoc michi admodum mirabilis artifex siue vt ad propositum loquar pictor et sculptor deus ab ipsius seculi principio semper fuisse videtur, qua (!) tot et tam infinita hominum milia creauit singulis tamen singulos vultus et facierum dispositiones indidit ita plane, vt vix vnquam duo reperti fuerint, qui per omnia ad omnimodam similtudinem forme vel equalitatis sine vlla discrepantia quadrarent. Mille nempe hominum facies et rerum discolor vsus, vt persius ait satyricus vates: Velle suum cuique est, ait, nec voto viuitur vno. At etiam forma (col. 2) vt dictum est cuique sua est nec vultu degitur vno. Et quis digne in hominum conditione dei sapientiam et potentiam laudabit. Extat profecto et in hac nobis non minima ymmo quam maxima pars materie laudandi deum creatorem. Quotiens namque christianus et religiosus homo viderit pulchram hominis alicuius disposicionem, deum pulcherrimum de illius venustate laudare non autem ad amorem vt gentes carnalem turpiter concupiscere debet. Quo circa cogitare breuitatem et inconstantiam eius, quum omnis caro fenum, quod ad modicum tempus florere videtur et postea arere et putrere solet. Omnis enim pulchritudo carnis vt holera herbarum cito decidit; fallax ait gracia et vana est pulchritudo; mulier timens deum ipsa laudabitur. Heus proch dolor quot et quantos hec vana fallaxque gracia imprudentes pulchros se estimantes vel alios fefellit. Sed de his alibi; ad alia eamus. (Fol. recto col. 1.)

Aere aues pictas, varios in equore pisces,
In siluis feras et queque animalia terris
Et species varias hominum variamque creauit
Naturam cunctis sapienter cuncta gubernans.
Natus post deus est casta de carne marie;
Pro nobis passus moritur post in cruce pendens;
Expletis cunctis rediuiuus morte resurgit
Atque refert victor conscendens celica regna
Humani generis patri de hoste triumphos.

Qui idem saluator noster ihesus christus cum ad mortem duceretur petenti veronice sui vultus effigiem velamini illius impressit. Hoc idem legitur fecisse cuidam alteri a rege abagaro directo pre nimio diuinitatis eius splendore faciem depingere nequienti. Nec mirum. Quippe qui cuncta que sunt nutu solo ex nichilo fecit, dixit enim duntaxat et facta sunt, mandauit et creata sunt. O quantus iste et quam pulcher, quam potens, quam diues, quam sapiens, quam denique

bonus, qui tam magna pulchra, tam potentia et tam locupletia prudentissimo ordine singula ad famulatum et vsum nostrum creauit.

Lucas etiam beatissimus ille euangelista cuius laus est in euangelio medicus et pictor insignis fuit (col. 2), qui inter cetera beatissime virginis marie dei genetricis effigiem mirificis ymaginibus depictam expressisse legitur. Quarum quidem ymaginum quedam rhome ostenditur, quedam vero in monte diui wentzeslai martiris apud ciuitatem pragensem in bohemia reseruatur, que quottannis populo ostenditur, quam et frater Vittus morauus donatus noster se ibidem vidisse affirmat. Quibus etiam infinita leguntur facta miracula. Aliorum etiam postea apud nostrates, qui dignum aliquid memoria in vita siue post mortem miraculose gesserant, nostri pictores cepere effigiare figuras, quibus sequatium animos ad eorum excitarent virtutes, vt qui eosdem ex litteris non cognouisset ex pictura veluti ex scriptura quarum (?) ignari essent cognoscerent. Siquidem picturam laycorum seu ydeotorum scripturam fore censebant. Quod equidem beatus papa gregorius, nostri ordinis eximium ac sanctissimum decus, aseuerare vult, ymagines scilicet sanctorum esse libros laycorum, dum Sereno episcopo massiliensi scribit*) sicut habetur de consideratione (fol. verso col. 1), distinctione 3 [a] capitulo perlatum. Quod etiam sanctorum ymagines memoria et recordatio sint preteritorum ibidem astruitur capitulo Venerabiles etc. Que tamen ymagines depicte siue exculte non sunt adorande, sed res per ipsas designate. Vnde et de christi imaginis adoratione hi tales extant versiculi:

Effigiem christi dum transis semper honora;
Non tamen effigiem sed quem designat adora.

Dedicantur autem sanctorum et christi ymago adoratur, sicut hi versus explicant:

Latria debetur domino, sed dulia seruo;
Latria qua christum veneramus sed dulia mundum.

Artem proinde recentiori euo zetus quidam tempore benedicti xj historias martyrum apud Auinionem ingeniosissime pingendo ad veterem rursus dignitatem reduxisse dictur, quam et his nostris temporibus et tu et plures alij neotherici pictores subtilissimi celebriorem faciunt. In arte sculpendi Israel ciuis bucoliensis iam subtilissimus predicatur, ast te in arte pingendi ingeniosissimam cuncti mirantur. Hanc preterea nobilissimam artem dominus Johannes abbas sancte marie ad martyres prope Treuerim et conradus quondam abbas rynckauiensis callentes preclara quedam monimenta in monasterijs (col. 2) suis depinxerunt. Crisantus quoque noster economus, qui et benedictus vocatus est, eius artis in florificatura ingeniosissimus euasit, cuius subtilitatem expertissimi quique magistri miris extollunt laudibus. In cuius laudem tale cuiusdam extat distichon:

Artis apellei frater tibi gloria cedit;
Nil tibi parrhasius, nil tibi zeusis erit.

Frater etiam Henricus quondam monachus cantor, vestiarius, hortulanus, fenestrarius et rasor noster ab eodem instructus eiusdem artis peritissimus ante hoc annum defunctus est, cuius multe in libris choralibus capitales extant littere folio(c)lis, ymaginibus et flosculis amenissimis depicte. Juxta quarum primam, quam pro primo ingenij sui periculo edidit, hoc nostrum exstat tetrastichon:

*) Epistola ad Serenum. ep. Mass. (Gregorij M. opp. Paris. 1705, II. p. 1100.)

Frater henricus monachus lacensis,
Confluentina satus vrbe clara,
Litteram hanc pinxit; requies sit illi
Omne per euum. Amen.

Habes iam soror charissima pauca quidem de tue artis laudibus, quas perinde accipies a me vt sincero animo breui memoria; in hoc opusculum sunt congeste. Mihi quidem modo plura que scripsissem eulogia non occurrunt. Vale. ex lacu et ora pro me deum. 1.505.

Τελος.

Breslau.

Alwin Schultz.

Kleine Nachträge zu den Beiträgen zur Kunstgeschichte Nürnbergs.

Diese wurden zum Theil aus den Rathsbüchern des königlichen Archivs zu Nürnberg geschöpft; der grössere Theil derselben aber stammt aus der Sammlung, die der städtische Archivar, Rektor Dr. Lochner unter dem Titel „Selecta archivalia Norimbergensia I." angelegt und handschriftlich im Archive der Stadt Nürnberg verwahrt hat. Derselbe hat dem Verfasser der nachfolgenden Notizen jene Sammlung in zuvorkommendster Weise zur Benutzung überlassen, wofür ihm hiermit gebührend gedankt wird.

1. Maler.

Wolgemut. Michel Wolgemut und Barbara, seine Hausfrau, erkauften im Jahre 1478 von Hans Gerstner, Schneider, die Eckbehausung und das Hinterhaus unter der Vesten „bey der Schiltrören" um 204 fl. und gegen einen jährlichen Zins von 8 fl., die sie an Sebald Bergenstorffer als Eigenherrn der Behausung entrichten sollten. Dieses Haus hat gegenwärtig die Hausnummer S. 497.

Wolgemut hatte am 29. December 1491 mit Sebald Schreyer, Sebastian Camermeister und Wilhelm Plaidenwurff „einen vertrag vnd gemainschafft eines trucks einer newen Cronicken mit Figuren, roh vnd gemalt, vngebunden vnd eingebunden" gemacht. Es war dies die Ausgabe der Hartman Schedel'schen Chronica mundi, die deutsch und lateinisch gedruckt wurde. Ein uneingebundenes und nicht gemaltes Exemplar kostete 2 fl. Bei der Auseinandersetzung und Auflösung des Geschäftes, die am 22. Juni 1509 erfolgte, erhielt jeder Theilhaber noch heraus: 98 fl. baar, 149 fl. für selbst entnommene Exemplare, 621 fl. an noch ausstehenden Schulden und eine gleichgetheilte Anzahl noch unverkaufter Exemplare. Peter Vischer (der Erzgiesser?), der sich um das Jahr 1500 in Italien aufhielt, besorgte dort den Verkauf einer Partie Chroniken.

Im Jahre 1494 bewilligte Bartholomäus Egen, „das Michel Wolgemut der maler die 2 licht, die er gegen Egens behausung in seine küche und in eine kammer gemacht, haben vnd gebrauchen möge."

Der Meister war Testamentsexecutor, oder, wie man damals sagte, Geschäftsvormund des Dominicus Mülich, und wurde am 4. August 1501 von sämmtlichen Kindern des ältern und jüngern Dominicus Mülich über die Vormundschaft und Rechnungsablegung in bester Form quittirt.

Endres Wolgemut, zur Familie des Malers gehörig, gab am 17. Februar 1545 sein Bürgerrecht auf, um sich in der Fremde niederzulassen; der Rath gestattete ihm so oft er nach Nürnberg komme, bei seiner Schwester einzuziehen.

Dürer. Über Albrecht Dürer ein paar Notizen, wenn sie auch zum Theil schon bekannt sind: Er und sein Schwiegervater Hanns Frey und dessen Töchter, Agnes, Albrecht Dürer's des Jungen eheliche Wirthin, und Jungfrau Katharina Freyin, verzichteten am 14. Mai 1498 auf ein Legat, das Sebald Frey seinem Vetter Hanns Frey und dessen Töchtern vermacht hatte, weil wegen desselben ein Rechtsstreit anhängig gemacht wurde.

Sein Haus am Eck der Zistelgasse und die dazu gehörige Hofreut erkaufte Dürer zwei Jahre vor seinem Tode von Sebald Scherl, Bürger zu Nürnberg, um die Summe von 216 fl.

Nach seinem Tode liess seine Frau ein Inventar seines Nachlasses errichten, das einen Werth von 6848 fl. 7 X. und 24 Pf. entzifferte. Nach dem damaligen hohen Geldwerthe repräsentirt diese Summe ein namhaftes Vermögen. Nach dem Nürnberger Stadtrechte sollte der vierte Theil desselben an die Brüder des Meisters fallen, aber erst nach dem Hinscheiden seiner Wittwe. Diese traf aber am 9. Juni 1530 mit ihren Schwägern Endres Dürer, Goldschmied, und Hanns Dürer, königlicher Mayestät in Polen Diener, ein Abkommen, dass denselben von den 1712 fl. 1 X. 28 Pf. und 1 H., die sie nach ihrem Ableben erhalten sollten, einstweilen 1106 fl. 6 X. 22 Pf. gleich ausbezahlt, und die restireuden 605 fl. 2 X. 24 Pf. auf ihrer Eckbehausung oben an der Zistelgasse verschrieben wurden.

Schürstab. Der Maler Leonhard Schürstab der Ältere kaufte im Jahr 1489 von Lienhard von Bloben ein Haus unter der Veste am Eck und neben des Goldschmieds Jörgen Diether's Behausung um die Summe von 100 fl., und im Jahr 1514 quitirte er Namens der Christina Weylerin die Erben Peter Offner's über 25 fl.

Karrner. Elmsteter. Niclas Karrner, Maler, kommt vor i. J. 1499, und Jacob Elmsteter in den Jahren 1523, 1525 und 1529.

Kranach. Lucas Kranach floh im September 1539 vor der Pest nach Nürnberg. Der Rathsverlass vom 30. Septbr. 1539, wodurch ihm der Aufenthalt daselbst gestattet wurde, lautet also: „Meister Lucas dem Maler von Leipzig, so den sterben alher geflohen, ist erlaubt, ein halb jar lang hie zu den Predigern eigenen rauch zuhalten vnd sein kunst zutreiben.“

Lautensack. Hanns Lautensack, Maler, „der die stat Nürnberg mit grossem fleyss abgeryssen vnd conterfeht, auch meinen Herrn durch ein supplication ain zierlich ausgestrichens, vnd ainem yeden Herrn Jnsonnderhait ain vnaussgestrichens exemplar vereert vnd deducirt“ erhielt dafür am 21. März 1552 vom Rath ein Geschenk von 50 fl.)

Herand. Crispinus Herand, Hofmaler des Herzogs von Preussen, verehrte dem Rath zu Nürnberg i. J. 1543 „eine fürstliche contrafactur“ i. e. das Porträt seines Herrn, wofür ihm der Rath 12 Thaler schenkte.

Süss. Der Maler Hanns Süss — der Jüngere — gab am 5. Mai 1545 vor dem versammelten Rathe sein Bürgerrecht auf.

Solis. Virgilius Solis, Maler, erhielt i. J. 1548 von Sebald Ludwig und Jorg Praun, beide Wappensteinschneider, und Michel Moll, Goldschmied, als Vormünder der Kinder Matern Weidner's ein Darlehn von 48 fl.

---

*) Vergleiche Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs, Heft 2, S. 58.

2. Formschneider, Briefmaler und Buchdrucker.*)

Die Formschneider und Briefmaler waren noch in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts häufig auch Buchdrucker, und umgekehrt trieben diese nicht selten das Formschneiden und Briefmalen. Die Pressmandate der damaligen Zeit erstrecken sich in der Regel auf alle drei zugleich. Die religiösen und politischen Zustände der damaligen Zeit gaben den Gelehrten und Künstlern reichlichen Stoff zu ihren Arbeiten; und die Macht des Wortes, illustrirt durch das Bild, wurde damals so gut als heut zu Tage erkannt und gewürdigt. Gegen die Ausschreitungen desselben ergingen zahllose Verordnungen, zum Beispiel im Jahre 1542 folgendes Rathsmandat: „Vnd als auch die buchfürer allerlei schändlicher gemäl fail haben, sollens besichtigt vnd aufgehebt werden, vnd dem abt zu Egidien ist zugesprochen, fürohin kein schmachbrief oder lieder mehr hie trucken zu lassen. Daneben soll in achtung gehabt werden, wo schmachbrief vnd lieder von Frankfurt hieher gebracht, das man sie niederlege vnd nit feilzuhaben gestatte. Und dieweil der Petrus ein schmächlichen Dialogum wider den Hertzogen zu Braunschweig getruckt, ist verpoten, selben hie vnd in eines ratsgebiet feilzuhaben." Damals erliess der Rath das Verbot, Kräme unter dem Rathhause an Buchführer zu verlassen.

Hier folgen noch etliche ähnliche Verordnungen aus den Jahren 1545 und 1548, in welchen den Künstlern unter Andern eingeschärft wird „schöne gemel vnd vnschedliche schryfften zu trucken:"

> „Diweil sich bey den Buchtruckern, Formschneidern vnd Briefmalern bissher des truckens, bücher- vnd brieffeilhabens halben vilerley mangel erfunden, vnd sonderlich das aus der Frankfurter vnd andern messen allerley selzamer püchlein hergebracht, die bissweilen zum theil heimlich hie verkaufft vnd also dadurch vil giffts vnd falscher ler eingepflantzt werden, ist Herr Jörgen Volkamer beuelch gegeben, die vorig pflicht vnd ordnung angesehen vnd nachzudencken, wie dieselbig zupessern. Darauf er solche pflicht vnd ordnung in ein newe verzeichnus gepracht vnd beim rath verlesen lassen, darin vnter anderm auch das verleipt gewesst, das alle puchfierer ire Jndices aus den messen in die canzley geben vnd bscheids gwarten solln, was inen darunter feilzehaben gestattet werde Solchs hat ein rath zugefallen gehallten vnd dabey pleiben lassen, auch beuolhen, das inen allen solche newe pflicht vnd ordnung jerlich vorm amptpuche vorgelesen vnd jetz zum erstenmal inen dieselbig zuschwörn auferlegt werden soll 25. Aprilis 1545."
>
> „Dieweil allerley ergerlich figuren vnd gemel hie bey Veiten Reuhel, Hannsen Keil vnd Hannsen Kellner gefunden, die sich aber auff die Jörg Wachterin, daher sy getruckt worden, ziehen, sol dieselbig Wachterin beschickt vnd darumb zuredgehalten, daneben auch in annder mer krem einzufallen, dergleichen Figuren auch aufzuheben, vnd die personen, bey denens gefunden, für Herrn Burgermaister verpflicht, vnd wie mans allenthalben finden wirdt, widerpracht werden, mitler weil die obgemelten drey heroben verziehen lassen, Kunigundt Jörg Wachterin schwörn lassen, ir leib und gut nitzuuerrücken, ir auch einpinten, den kram verspert zuhalten und nichts von gemelen von sich zugeben, sonnder alles, was dermassen gestalt, zu meiner Herrn hannden zustelln, daneben die anndern Drey mit ainer streflichen red abgeen vnd angeloben lassen; füran

*) Vergleiche „Goldschmiede."

nichts dergleichen mer fail zuhaben, oder man werde annders gegen inen handlen. Actum 11. May 1548."

„Daneben als ain cammerpot Christoff Fingerle meinen Herrn auch noch ain kayserlich mandat der buchtrucker vnd schmechschryfften halben allain vberanntwurt, aber nit anzuschlochen begert, sollen darauff alle trucker, formschneyder vnd briefmaler beschickt, inen solliches mandat vorgelesen, vnd sy schöne gemel vnd vnschedliche schryfften zutrucken ernstlich ermanet werden, vnd sy warnen, dem also nachzukomen vnd sich vor schaden zuuerhueten. Volgends soll bedacht werden, wer zum vbersehen der Bücher, so man trucken will, zugeprauchen, wer auch zubestellen, der täglich in puchläden vnd kremen nachsehe, was für schmechpüchlein vnd nachredliche gemel vnd brief failgehabt werden, söllichs alssdann widerbringen. 25. September 1548.

Im Jahre 1550 wurden „die wunderzaichen vnd himlischen gesicht" von Künstlern sehr häufig dargestellt und ohne Erlaubniss gedruckt. Der Rath liess denselben nachforschen; bey Hanns Weigel und Stephan Hammer wurde eine grosse Anzahl solcher Bilder angetroffen; sie wurden weggenommen und ins Feuer geworfen. Die Buchdrucker erhielten den strengsten Auftrag, nichts dergleichen mehr zu drucken, und an die Fremden, die dieselben feilboten, erging der Befehl „sich damit wegzupacken."

3. Kartenmaler.

Jacob Benchinger, Kartenmaler, wird in einer Urkunde des Jahres 1491 genannt, und Michel Schrag, Kartenmaler, verlor im Herbste 1545 sein Weib „am gebrechen", d. h. durch eine ansteckende Krankheit; es wurde ihm deshalb verboten, „von der hab etwas zuverrucken oder zuverendern bis fernern bescheid."

4. Jörg Glockenthon, Jlluminist.

Der Sohn des Hanns Rüger stand bei Jörg Glockenthon in der Lehre, lief aber nach einiger Zeit davon. Darüber entstanden Zwistigkeiten zwischen dem Meister und dem Vater des Lehrlings, die von Hanns Tucher und Anton Tetzel i. J. 1490 also beigelegt wurden, dass Rüger seinen Sohn in 4 Wochen oder sobald er gesund werde, dem Glockenthon wieder in Dienst stellen, dieser aber den Knaben „mit Speis und Zucht erberlich vnd vnuerweislich halten vnd seines Handels getrewlich lernen vnd vnterweisen soll; wo sich aber der knab anders dann gebürlich hielt, soll Glockenthon das dem Herrn Anthoni Tetzel fürbringen." Rüger stellte seinen Sohn nicht, obwohl er dazu verurtheilt worden; der Streit dauerte noch einige Zeit, bis endlich Glockenthon i. J. 1491 den Rüger und seinen Sohn „aller sachen" quittirte.

Kunigund, Jörg Glockendonin, und ihre Kinder Albrecht, Ursula und Veronica verglichen sich am 8. Aug, 1515 mit ihrem Sohn und Bruder Niklas Glockendon wegen der väterlichen Erbschaft. Veit Hirschvogel der Glasmaler war Vormünder der erstgenannten drei Kinder Jörg Glockendons.

5. Veit und Augustin Hirschvogel die Glasmaler.

Veit Hirschvogel wohnte in einem Hause zwischen St. Jorgen Kapellen bei den Augustinern und Jorgen Schober's Häusern; es lastete darauf ein jährliches Gattergeld von 2 fl., das er i. J. 1490 von Hanns Tafler um 40 fl. ablöste. — Am 16. September 1521 quittirte er Johann Grafen's Geschäftsvormund über 3 fl. und 18 fl. für geliefertes Glaswerk. Veit Hirschvogel der Ältere starb i. J. 1526; an

seiner Statt wurde unterm 24. December dieses Jahres sein Sohn Veit Hirschvogel der Jüngere zum Stadtglaser ernannt. — Dieser hatte schon i. J. 1522 von seinem Vater sein mütterliches und schwesterliches Erbe erhalten. Im Jahre 1528 verkauften er und sein Bruder Augustin für sich und ihren abwesenden Bruder Stephan, sodann Barbara, des alten Veit Hirschvogel's Wittwe, jetzt Mercurius Herdegens des Goldschmieds eheliche Hausfrau, Magdalena, Hannsen Hirschvogel's Tochter, des Veit Hirschvogel's Enkelin, und Magdalena, Veit Hirschvogel's Tochter, das Erbe an der Behausung und Hofrait an der innern Laufergasse, die Veit Hirschvogel hinterlassen, an Hanns Rot um 580 fl., um damit der Frauen Heirathsgut und das Erbtheil des auswärts verstorbenen Martin Hirschvogel auszurichten. — Im Jahre 1531 erhielt Veit Hirschvogel vom Rath ein Darlehn von 35 fl., die ihm an seiner Arbeit wieder abgeschlagen werden sollten. — Augustin Hirschvogel, ein Sohn Veit Hirschvogel's des Ältern, und wie dieser ein berühmter Glasmaler, zeichnete sich auch aus durch Verfertigung sehr kunstvoller Öfen, antiker Bilder, Krüge und Gläser. Er lernte diese Kunst von den beiden Hafnern Hanns Nikel und Oswald Reinhardt, die sich schon um das Jahr 1528 nach Italien und Venedig begeben hatten, um die Arbeit „des schmelzens vnd glaswercks“ zu erlernen. Jeronymus Reich hatte ihnen damals zu Venedig 25 fl. vorgestreckt. Sie trieben nach ihrer Rückkehr nach Nürnberg das Geschäft „der Venedischen arbait mit dem Schmeltzen vnd Glasswerck“ gemeinschaftlich; im Jahre 1531 aber liess Reinhardt den Augustin Hirschvogel an seine Stelle treten, so dass dieser und Hanns Nikel das Geschäft allein betreiben sollten. Sie trafen hierauf am 27. December 1531 und 15. Mai 1532 mit Augustin Hirschvogel folgendes Abkommen:

„Hanns Nickel und Osswald Reinhardt, bede Haffner, bekennen, Nachdem Inen vergangener Zeit ein Erber Rath vnnser Herrn zu treybung vnd machung Irer kunst der Venedischen arbait mit dem Schmeltzen vnd Glasswerck fünffzig Gulden fürgestreckt vnd auff pürgschafft geliehen haben, in zweien Jaren widerumb zubezalen, vnd aber Ime dem Osswald Reinhardt nit fügsam oder gelegen sein will, soliche kunst vnd arbeit mit benanntem Nickel weitter zutreyben, das er demnach Augustin Hirschvogel an seine stat steen lassen vnd Inn sampt dem Hanns Nickel berürte arbeit gethreylich vnd mit allem vleis lernen vnd vnnderweisen, Derhalben vnd Darjnnen geuerlich nichtzit verhallten, Ine fürdern vnd nit hindern, auch mitler zeit er Reinhard keinen anndern ausserhalb seiner kynnder berürte arbeit lernen, vnnd er derselben arbeit auff offen Marck nit feyl haben oder ausser seins Hauss nicht verkauffen soll noch woll weder wenig oder vil; wo er aber das nit thet vnd Hirschuogel des schaden erleiden würd, soll er Ime denselben schaden zuwiderkern schuldig sein. Dergleichen sollen vnd wollen Nickel vnd Hirschuogel bey solicher peen keinen andern on des Reinharts willen vnd wissen gedachte kunst auch nit lernen oder vnderweissen.

Darauff verspricht genannter Augustin Hirschuogel gemelten Osswald Reinhardt seiner schulden vnd pürgschafft als fünffvndzwäntzig guldein gegen einen Erbern Rathe, wann die Zeit der zalung kompt, zuentheben etc. vnd setzt Ime derhalben zu einem pürgen vnd selbschulden Jorgen Penntzen maler allhie &. & Actum 27 Decembris 1531.“

„Hanns Nickl ains vnd Augustin Hirschuogel anders tails bekennen, Nachdem sie sich der Venedischen arbeit mit dem schmelzen vnd glasswerck miteinander vnndterfangen vnd samentlich zu treiben mit sonndern gedingen gegen einander hieuor verpflicht haben, vnd sie aber solicher arbeit vnd handels der-

massen bericht seien, das sie wissen, was Ir Jedem Insonderheit mit seiner arbait darauf gee, vnd darzulegen gepüre, das sie sich demnach solicher verlegung halben dermassen mitainander verainigt haben, das Hirschuogel zu solicher arbeit das gemele, farb vnd das Holz als für sein costen dargeben, vnd Nickel all anderen vncosten vnd zeug nichts ausgenomen zu seinem tail — doch vff gleichen genies — darlegen vnd geben solle, mit dem zu sagen, das Ir keiner ainichen frembden soliche kunst, on des anndern vorwissen vnd verwilligung vnnderrichten, desgleichen mit keinem andern solichs treiben vnd arbaiten, sonnder sie sollen vnd wollen sich hierinn dermassen gegen einander halten, das es Ir Jedem on nachtail vnd beschwerd sein soll, alles on geuerd. Testes Augustin Gabishaupt vnd Pangratz Altentaler, Actum in Judicio quarta post Exaudi 15 May 1532."

Augustin Hirschvogel hatte i. J. 1532 vom Rath ein Darlehen von 19 fl. erhalten, wofür sich sein Bruder Veit Hirschvogel verbürgte.

6. Veit Stoss.

Hanns Starzedel und seine Gesellschaft hatten i. J. 1500 auf dem Leipziger Ostermarkte von Veit Stoss um 1265 fl. Gewand oder Tuch gekauft; Starzedel stellte ihm am 25. Mai einen Schuldschein darüber aus. Wegen dieser Schuld kam Veit Stoss mit Jacob Baner, der wahrscheinlich ein Mitglied der Starzedel'schen Handelsgesellschaft war, in grossen Conflikt. Da er sein Geld nicht erhielt, schrieb er einen Schuldbrief, worin sich Jacob Baner zu obiger Schuld bekannte. Welche Schande ihm dieser verhängnissvolle Schritt bereitete, ist bekannt. Nachdem er seine Strafe ausgestanden, verglich er sich i. J. 1504 mit Baner, dem er einen Revers ausstellte, dass er an Baner wegen der 1265 fl., die ihm derselbe angeblich schuldig sein sollte, und auch aller andern Handlung halben, so sich zwischen ihnen begeben, keine Anforderung mehr machen, und auch nit sagen wolle, Baner habe ihm einen Schuldbrief über obige 1265 fl. geschrieben, und leugne jetzt seine Handschrift. Dagegen verzichtete auch Baner auf alle Forderungen, die er wegen dieses Handels gegen Stoss erheben könnte.

Stoss hatte für Hanns Draut zu Speier i. J. 1505 einige Arbeiten geliefert; dieser gab ihm dafür einen Schuldschein, auf 18 fl. lautend.

Im Jahre 1506 klagte er gegen Elsbet Halbgewachsen wegen 12 fl. versessenen Hauszinses, wogegen Beklagte blos 7 fl. bekannte.

Seine Hausfrau Christina hatte ihm 200 fl. Heirathsgeld zugebracht; er verschrieb ihr dagegen am 31. Jan. 1507 einen Gegensatz von 300 fl. Diesen und ihr zugebrachtes Heirathsgeld wies er ihr an auf aller seiner Habe, so dass sie nach seinem Tode 500 fl. vor Allermänniglich haben und dazu ein gerichtet Bett, alle ihre Kleider, Kleinode und Geschmuck erhalten soll.

Stoss hatte Hannsen Thumb ein Sacramenthaus gemacht, wofür ihm dieser 11 fl. schuldig blieb oder abziehen wollte. Es kam darüber zur gerichtlichen Klage, worauf am 20. Aug. 1509 zu Recht erkannt wurde: „Die verständigen der Ding sollen es besichtigen vnd ir ansag im gericht thun, dann becchehe das recht ist."

Im Jahre 1523 kaufte er von Jacob Elmsteter, Maler, und dessen Hausfrau Christina die Eigenschaft und 5 fl. jährlichen Eigenzinses aus ihrer Behausung und Hofreut in der innern Laufergasse, und in den Jahren 1525 und 1529, einmal 2, das andere Mal 3 fl, Eigenzins aus derselben Behausung.

Im Jahre 1526 hatte er einen Rechtshandel mit Ulrich Weiss, der in seinem Hause in Miethe wohnte und dasselbe auf Allerheiligen räumen sollte, und i. J. 1530 zahlte er seinem Sohne Wilibald Stoss 50 fl. an dem mütterlichen Erbtheile. Wilibald Stoss kaufte auch den Garten, den sein Vater vor dem Vestnerthore hatte.

Veit Stoss starb im Jahre 1533; er hatte zehn Söhne, Namens Wilibald, Veit, Endres, Mathes, Martin, Florian, Hanns, Sebastian, Adrian und Stengel, und zwei Töchter, Ursula und Margaretha. Der Söhne mögen aber noch ein Paar mehr gewesen sein; denn schon bei seinen Lebzeiten starben einer oder zwei in Siebenbürgen. Er hinterliess ein ziemlich beträchtliches Vermögen. Seine Eckbehausung in der Judengasse wurde i. J. 1534 von seinen Testaments-Executoren an Meister Hanns Beheim den Jungen um 1000 fl. verkauft. Ein ziemlicher Vorrath von Bildstücken befand sich ebenfalls unter seiner Verlassenschaft; aus denselben und seinem Hause wurden 290 fl. mehr erlöst als veranschlagt worden.

Bei der Erbtheilung i. J. 1534 erhielt sein Sohn Florian Stoss, Bürger zu Görlitz, aus dem väterlichen und mütterlichen Erbe und aus seines Bruders Adrian Antheil 62 fl. an Gold, 480 fl. 5 kr. 12 Pf. an Münz, 53 fl. 4 kr. 20 Pf. an Silbergeschirr und Hausrath, 3 fl. 1 kr. 24 Pf. für die väterliche Kleidung und 24 fl. 10 kr. für „vorhandene geschnitzte Bildstücke, Kunst und Arbeit“ und die Uebermass von seines Vaters Behausung. Ungefähr dieselbe Summe erhielt damals auch ein anderer Sohn Namens Martin Stoss von Medwisch in Siebenbürgen*), dem unter Anderm eine Summe „für etliche gemachte kunst vnd arbait“ seines Vaters und 34 fl. aus seines Bruders Mathesen Stoss Erbtheil zugefallen.

Anna, Hannsen Platners, Bürgers zu Krakau Ehewirthin, und Jungfrau Margaretha ihre Schwester, beide Stenzel Stossens, Bürgers zu Krakau seel. Töchter, erhielten i. J. 1542 aus ihres Ahnherrn Veit Stossen Erbschaft die Summe von 73 fl. 7 kr. 19 Pf.

Veit Stossens Tochter Margareth, Conventualin zu Engelthal, trat „leibsschwachheit vnd vnuermöglichkeit halb“ i. J. 1552 aus dem Kloster; sie hatte in dasselbe gebracht 100 fl. an grober Münze, 31 fl. an Gold, 3 silberne Becher und etlichen Hausrath im Werth von 12 fl.; überdies bezog sie 20 fl. ewiges Geld aus der Losungsstube zu Nürnberg.

Neben Veit Stoss wird öfters auch sein Zeitgenosse, der Bildschnitzer Hanns Metter aus der Vorstadt Wöhrd erwähnt, aber meistens in nicht sehr rühmlicher Weise. Als Kaiser Karl V. i. J. 1541 nach Nürnberg kam und während seiner Anwesenheit den Rath um Begnadigung einiger verhafteten oder verbannten Personen bat, war auch Hanns Metter unter den Personen, die um die kaiserliche Fürsprache gebeten. Viele wurden begnadigt, aber Metter war nicht unter ihnen, sondern unter denjenigen, welchen die Begnadigung „in ansehung ihrer sträflichen bösen Handlungen vnd zum theil anderer vrsach halben“ abgeschlagen wurde.

7. Adam Kraft.

Am 11. September 1490 bestellten Sebald Schreier und Mathias Landauer bei Meister Adam Kraft „die figur des gemels bey Iren begrebnissen zu St. Sebold hin-

*) Dieser Martin Stoss kommt auch vor als Bürger zu Schessburg in Ungarn, Hanns Stoss als Bürger zu Perksass in Ungarn und Florian Stoss als Goldschmied zu Aussitz an der Elbe. Adrian Stoss soll als Landsknecht unter einem Pommer'schen Fähnlein gedient haben.

ten am kor in stainberck zu bringen“ wofür ihm 160 fl. werden sollten. Im Jahre 1492 war das Werk fertig, worauf sich die Besteller und der Meister gegenseitig quittirten.

Im Jahre 1499 übernahmen Kraft und Sebastian Lindenast eine Bürgschaft für Hanns Hachenberger und dessen Bruder Endres.

Meister Adam Kraft „der bildsnitzer“ machte ein Sacramenthaus für die Kirche der Abtei Kaishaim. Nachdem er bereits 171 fl. hiefür empfangen hatte, wurden ihm am 30. Juli 1500 durch Johann Graf, Gerichtsschreiber, Namens des Abtes Georg zu Kaisheim noch weitere 159 fl. für diese Arbeit ausbezahlt.

Der Meister wohnte in der neuen Gasse auf St. Jacobssteig, jetzt Entengässlein genannt, wo er ein eigenes Haus besass. Diese Behausung „die da in der newen gass genannt auf sant Jacobs-steyg leyt, als man von den zwelffbrüdern geen sant Jacob geet, darjnn er ytz wont“ verschrieb er am 25. August 1505 Peter Imhof dem Aeltern, dem er 310 fl. schuldete. Von dieser Schuld wollte er die erste Frist abzahlen „alssbald des marschalks *) arbayt aussgemacht wirt“. Daneben verpflichtete er sich gegen Peter Imhof, diesem „die staine stiegen vnd andere arbeit, so er Im versprochen hat, auf die vasten oder wettertag schierst anders vnd gar ausszemachen“. Obiges Haus wurde nach des Meisters Tod dem Peter Imhof i. J. 1510 gerichtlich zuerkannt, da es seine Wittwe nicht lösen wollte oder nicht lösen konnte.

8. Peter Vischer und seine Söhne.

Im Jahre 1490 heirathete Peter Vischer (der Erzgiesser?) eine Margreth, die Tochter des Hanns Gross, der bei dieser Gelegenheit bekannte, dass er dieser seiner Tochter, Peter Vischers ehlichen Wirthin, den grünen Mantel, Schauben und Schleier „so er ihr auf die Hochzeit geliehen“ gegeben habe und nicht mehr zurückfordern wolle. Dagegen gelobte Peter Vischer mit handgebenden Treuen am 4. October 1490 vor Gericht „seinem Weib die gemelten stuk nit zuuerkaufen, zuuersetzen oder anzuwerden“. War dieser Peter Vischer wirklich der Erzgiesser, so muss er sein Weib im Laufe der nächsten drei Jahre durch den Tod verloren und wieder eine andere geheirathet haben. Denn am 13. August 1493 verschrieb er seiner ehlichen Wirthin Dorothea kraft der Heirathberedniss ihren Heirathschatz im Betrage von 120 fl. auf der Erbschaft seiner Behausung und Hofreut am Sande beim Schiessgraben, darin er sitze. Allem Anschein nach war Vischer mehrmals verheirathet; auch mag er bereits Wittwer gewesen sein, als er obgenannte Margreth, Hanns Grossens Tochter, heirathete.

Hanns und Jacob die Vischer, Gebrüder, Margaretha, Jörgen Ringlers Ehefrau, ihre Schwester, Peter Vischers des Aeltern Kinder, Ursula, Meister Paulus Beheims Ehewirthin, Herman Vischers seel. Tochter, die Vormünder der 6 Kinder Peter Vischers des Jüngern und Barbara, des jüngern Peter Vischers Wittwe „die jetzt Jorgen Schott hat“, quittirten am 3. August 1530 die Testaments-Executoren des alten Peter Vischer über ihr väterliches und mütterliches Erbtheil „ausgenommen noch etlich uneingebracht schulden vnd ein messing gegossenes ausbereit werk, dem churfürsten von Brandenburg zustendig“ woraus ihnen der treffende Antheil seiner Zeit entrichtet und auch dem Paulus Vischer sein Theil und Gebührniss daran gegeben werden soll.

---

*) Wahrscheinlich ein Marschalk von Ebnet.

9. Rothschmiede.

Dem Meister Pangraz Labenwolf wurde i. J. 1539 wiederholt gestattet „vorhabender nötiger arbait halben 2 knecht über die ordnung auf 2 monat zuhalten". — In demselben Jahre erlaubte der Rath dem Rothschmied Franz Mennt, auf 2 Jahre lang „vnentsagt seines burgerrechten" gen Kassel zuziehen.

Im Jahre 1541 bat Strassburg um 100 Stück der bekannten Brenntiegel; diese Bitte wurde ihm rundweg abgeschlagen. — Damals verlautete, der Rothschmied Sebald Landauer habe auswendig bei einem unredlichen Meister, Namens Michel Alfang, gearbeitet; dafür wurde Landauer „8 tag, halb mit dem leib auf ein turn" gestraft, dann aber zum Handwerk wieder redlich gemacht.

Martin Spaidel „der künstliche rothschmiddrechsel" stand längere Zeit in Bestallung des Rathes, die ihm am 6. September 1543 auf weitere 5 Jahre erneuert wurde.

10. Goldschmiede.

Wentzel Jamitzer „der kunstreich goldschmid ist am 18 may 1543 zu eim eisengraber meiner herren stempfel vnd gepregs an des abkommen Jheronymus formschneiders statt erteilt vnd zur pflicht gefordert". Warum Hieronymus Formschneider das Amt eines reichsstädtischen Stempel- und Eisengrabers eingebüsst, ist nicht angegeben. Doch wissen wir, dass er i. J. 1542 aus des Stadt verbannt wurde weil er sich gegen einen der ältern Herrn „mit so frevenlichen worten erzeigt".

Im Jahre 1559 erhielten Wentzel Jamitzer und Anna, seine Hausfrau, von den Vormündern der beiden Töchter des Wolf Kronberger ein Darlehen von 200 fl., das sie 1561 wieder heimzahlten.

Im Jahre 1562 liess Kaiser Ferdinand bei den Goldschmieden zu Nürnberg viel Silbergeschirr und Kredenze im Werthe von mehrern 1000 fl. machen. Der Rath fertigte diese Kleinode mit einer eigenen Fuhr und unter Bedeckung von 10 Reitern nach Pilsen ab.

11. Plattner.

Unter den Kunstgewerben Nürnbergs waren die Plattner nicht die letzten; sie arbeiteten meistens für auswärtige Bestellungen. Dem Valentin Sibenperger wurden i. J. 1543 „von fürderlicher fertigung wegen des herzogen in Preussen rüstung" 2 Gesellen, und 1551 dem Contz Lochner 3 Gesellen über die Ordnung erlaubt „weil ihm von fremden herrschaften soviel arbeit angedingt worden, welches dann gemainer stat auch zu eer vnd rhum raichen mag".

12. Baumeister.

Fazuni. Antonio Fazuni, dem welschen Baumeister, nach dessen Angabe und unter dessen Leitung die Bastei- und Festungsbauten zwischen dem Vestner- und Thiergartnerthor hergestellt wurden, bewilligte der Rath i. J. 1539 einen jährlichen Hauszins von 30 fl., wofür er sich ein Haus miethen möge. Ausser den Modellen, die er zu den verschiedenen Basteien anfertigte, sollte er i. J. 1543 noch ein Modell

zu einem Festungsbau hinter der Schütt am Einfluss der Pegnitz machen. Nachdem Fazuni i. J. 1544 aus Nürnberg weggezogen, kehrte er im Oktober 1546 wieder zurück „in meinung, das best bey dieser stadt zuthun vnd sein treu dagegen zuerweisen". Auch gab er damals sein Gutdünken und den Rathschlag, wie der Stadt Festungswerke gebessert und den Mängeln dabei abgeholfen werden möchte. Einige Jahre später fiel auf ihn der Verdacht, er sei es gewesen, der im zweiten markgräflichen Kriege die Nürnbergische Veste Lichtenau gesprengt und niedergerissen.

Schnabel. Meister Lienhardt Schnabel, ein trefflicher Baumeister und Steinmetz, erbot sich im Jahre 1540, gemeiner Stadt Nürnberg sein Lebtag zu dienen, sofern ihm ein jährlicher Sold von 100 fl. sammt Holz und Herberg, und „wann er vnuermöglich werde", wochentlich 1 fl., eine zinsfreie Herberg, und dazu 6 Mäss Holz gegeben werden. Auch soll kein Steinmetz gesetzt werden, der über ihn zu gebieten habe. Der Rath ging auf diese Bedingungen ein, behielt sich jedoch vor, dass es ihm freistehen soll, „ime (Schnabel) oder einem andern sein geschäft zubefehlen".

13. Der schöne Brunnen.

Im Jahre 1540 liess der Rath das schadhaft gewordene Steinwerk des schönen Brunnen ausbessern. Diese Arbeit dauerte fast ein Jahr, da ein grosser Theil der Steinbilder, und darunter auch die Statuen der Churfürsten von Sachsen und Brandenburg, herabgenommen werden mussten. Bei der Wiederaufstellung derselben im Herbste 1541 erliess der Rath folgenden Befehl: „Die station der beiden churfürstenbilder Sachsen vnd Brandenburg, dieweil die jarzal am obern fänlein auf das jetzige jar gesetzt, vnd die Bilder herabkommen vnd wieder aufgesetzt worden, soll man stellen wie jtzt die session der churfürsten ist, dass Sachsen vor Brandenburg gestellt werde." Auch befahl er den Stadtknechten und Marktmeistern, sie sollen verhüten, dass man an die Bilder werfe und das Gitter mit Vögeln behänge, oder dass die bösen Buben auf dasselbe steigen.

Nürnberg. **Joseph Baader.**

Dokumente über die Reiterstatue Cosimo's I. von Giovanni Bologna.

Mitte April dieses Jahres sind von Jodoco di Badia zum Gedächtniss der Hochzeit Bellini delle Stelle und Magnani acht Dokumente aus dem Staatsarchiv von Florenz (Carte dello Scrittoio delle R R. Fabbriche. Libro di Ricordanze di Girolamo Seriacopi, provveditore del Castello di Firenze segnato C. dall' anno 1591 al 1595) veröffentlicht worden, welche darthun, dass der meisterhafte Bronzeguss der Reiterstatue Cosimo's I., für welchen bisher *Gian Bologna* gepriesen wurde, gar nicht von ihm, sondern von *Giovanni Alberghetti*, herzoglichem Erzgiesser, herrührt. Doch will ich statt einer weiteren Ausführung lieber die Dokumente selbst im Auszug folgen lassen, zumal noch andere interessante Notizen darin enthalten sind.

I.

(e. 22 Rückseite).

den 27. September 1591.

Da das Bronzepferd gegossen werden soll, so hat man von Neuem den Ofen im Haus Giov. Bologna's gebaut und aufgerichtet (levata di pianta) und nach dem Wunsche Giov. Alberghetti's verfahren, welcher vor einigen Monaten extra von Pisa herkam, wohin er wieder zurückkehrte, um von Neuem nach Florenz gerufen zu werden und immer ist er gegenwärtig gewesen und hat angeordnet, was ihm gut schien, immer in Uebereinstimmung mit Giov. Bologna, welcher öffentlich erklärt, zufrieden zu sein.

Dann hat man die Form in Gegenwart Giov. Alberghetti's gebrannt und die Grube (fossa) mit ausgesuchter, gesiebter, wohlgekneteter und gestampfter Erde gefüllt, und damit die Form nicht leide, hat man an den Festtagen und in der Nacht gearbeitet, ohne Zeit zu verlieren, und an den Ort, wo gegossen werden soll, sind 15 Klafter abgelagertes und trockenes Erlenholz und 39239 ℔. Gussmaterial geschafft worden; wenn auch viel weniger für die Ausführung des Pferdes und der Canäle nöthig ist, so geschieht es, um eine sichere und schönere Arbeit zu erzielen.

6*

Und zwar:

℔ 4400 in der Hälfte einer alten, unbrauchbaren Kanone.
℔ 1057 in einem alten und unbrauchbaren Heiligthum (sagro?)
℔ 6803 in einem Barren danziger Kupfer.
℔ 6089 1/2 in legirtem Metall von Girolamo Morandi.
℔ 1362 in ähnlichem Metall von Domenico Portigiani.
℔ 9405 1/2 in legirtem Metall aus der Giesserei von Girolamo Tedescho.
℔ 6572 in legirtem Metall aus der Giesserei von Pisa.
℔ 35689
℔ 3550 Zinn in fünf vollständigen Kuchen.
℔ 39239, welche dem Meister Giovanni Alberghetti übergeben wurden.

Und weil Meister Pietro Fabrici Praxis im Giessen und in der Herstellung von Oefen hat, so wurde er als Aufseher angestellt, welcher von Anfang bis zu Ende gegenwärtig sein muss, um so viel als er kann und weiss in diesem Dienste zu thun, und alles mit Uebereinstimmung von Giov. Bologna. Da man nun schon zum Guss geschritten und Erde über das Pferd ausgebreitet ist (spianato di terra sopra il cavallo) und die Kanäle gemacht sind, so wurden Nachverzeichnete beauftragt, Tag und Nacht Feuer zu erhalten und was sonst nöthig ist zu thun, welche alle von Herrn Giov. Bologna und von Alberghetto gewählt worden sind. Und sie können sich einander ablösen und es wird dafür gesorgt werden, dass sie zu essen und zu trinken haben. Es sind folgende:

Mo Giovanni Alberghetti.
Giovanni Tedescho.
Antonio Susini.
Antonio di Giov. Genovese.
Zanobi Rosselli.
Giov. di Nardo.
Fabio Cafacci.

Mo Pietro Fabbrici.
Agnolo Seracci.
Carissimo legnaiolo (Holzarbeiter).
Vincenzo Caposanti.
Giuliano dto il Paggio.
Filippo da Sto Marco.

Mo Francesco, Maurer.
Francesco della Bella.
Piero Sermenti.
Andrea da Castello.
Simone d'Agostino.
Zanobi di Mo Francesco.

Im Ganzen 18, welche sich alle unter Giov. Alberghetti gestellt haben, der sie annimmt, und sie verpflichteten sich, ihm über Alles was geschieht zu berichten, so oft er nachfragt. Ausserdem soll Meister Giovanni nochmals nachsehen, ob ihm Stangen, Eiseninstrumente, oder sonst was fehle, und er soll genau untersuchen, ob Alles gut angeordnet und vorbereitet sei, und er spreche sich offen aus, ehe Feuer angelegt wird, und ertheile Jedem seine Pflicht zu, damit ein Jeder weiss, was er zu thun hat.

Was hier geschrieben ist, wurde in Gegenwart von Giov. Bologna, Alberghetto, Meister Pietro Fabbrici und anderen vorgelesen; Meister Alberghetto erklärte, dass für jetzt nichts mehr fehle, aber dass am andern Morgen um 3 Uhr (a ore 15) mandriali (?) und vier Stangen mehr da sein

sollen, länger als die schon vorhandenen, um als Umrührstöcke (frugoni?) zu dienen.

In diesem Moment, da es 3 Uhr Nachts ist, Freitag den 27. September 1591, am Tag von S. Cosimo und Damiano, ist im Namen Gottes das Feuer angelegt worden.

am 28. September 1591.

Als alles Metall flüssig gemacht war (condotto in bagno), drehte Meister Giovanni Alberghetti, Giesser seiner Hoheit, den Hahnen in Gegenwart des Herrn Don Giovanni Medici, und Alles gelang mit solchem Glück, wie man es grösser nicht wünschen kann und dies geschah Samstag Nachts $^{1}/_{2}$1 Uhr, den 28. September, und um 1 Uhr Nachts war Alles Metall geflossen.

Ich, Giovanni Alberghetti, bestätige oben Gesagtes.

Am 16. Oktober 1591 haben Herr Giov. Bologna und Meister Pietro Fabbrici bezeugt, dass Meister Giovanni Alberghetti 39239 ℔ Metall in den Ofen brachte, es schmolz und in die Form goss und Weiteres nicht gethan hat.

II.

(Libro d^{to} c 70).

Inhalt des Dokuments:

Am 6. Mai 1594 wurde das Bronzepferd gewogen, als dessen

Gewicht netto sich ergaben:	℔ 15438
der Reiter wog:	℔ 7716
Das Gewicht der ganzen Reiterstatue also:	℔ 23154

III.

(Obiges Archiv. Vol. 3680 del Magistrato de' Nove a 137
Quadernaccio F $^{0}/_{3}$ di Girolamo Seriacopi, provveditore del castello di Firenze, c. 41 tergo. —).

den 28. März 1598.

14 Handlanger werden dafür bezahlt, dass sie die Form einer Historie für die Basis der Statue aus dem Haus des Gian Bologna nach der Giesserei des Alberghetti getragen haben.

Franc. Bragi bekommt für 640 ℔ Kohlen Bezahlung, welche zum Brennen der Formen dienen sollen.

IV.

(Libro d^{to} a. c. 59 tergo.)

den 4. April 1598.

Geehrter Herr Girolamo Seriacopi, wollen Sie so gefällig sein und Lionardo d'Antonio Guadagnino bezahlen lassen, dafür, dass er 188 Lasten (Same) Sand und Erde zur Giesserei der Sapienza trug, welche dazu dienten den Ofen zu mauern, in welchem eine Form für die Historien der Reiterstatue

auf dem Platz und für eine andere eines Crucifixes gebrannt werden soll. Der Betrag ist nach dem Wunsche seiner Hoheit L. 18. 16.

Giov. Bologna.

V.

(Libro dto e 79 tergo.)

den 14. April 1598.

Giovanni Alberghetti macht dem Grossherzog die Berechnung für seine Ausgaben für das Holz, das zum Brennen der Formen der Historien und des Crucifixes gedient hat. Es macht 105 L.

VI.

(Libro dto c 91 tergo.)

den 2. Mai 1598.

M. Giov. Alberghetti erhält folgendes Metall zum Giessen von zwei Feldschlangen (colobrine), zwei heiligen Geräthen (sagri), einem Steingeschütz (petriere), einem Crucifix und einer Historie, für das Pferd:

Kupfer von Montecatino: ℔ 5298 in 163 Stücken,
Kupfer von Ungarn: ℔ 18747 in 300 Stücken
℔ 24045

Ich, Giov. Alberghetti habe obiges Kupfer erhalten zu 70 L. den Centner.

VII.

(L. dto 109 tergo.)

den 8. Mai 1598.

Giov. Alberghetti erhält ℔ 2400 Zinn, um obiges Gewicht Kupfer mit 8⁰, andere 12000 ℔ mit 4⁰ zu legiren.

VIII.

(L. dto c. 117.)

den 16. Mai 1598.

Auf Kosten des Bronzepferdes werden 27 L. 10 S. ausgegeben an folgende Arbeiter, welche an den Historien der Basis gearbeitet haben:

L. 10. 13. 4. an Francesco di Girolamo (della Bella), Bildhauer, für vier Arbeiten, zu je 53 s. 4 d.

L. 5. 6. 8. an Piero di Jacopo (Tacca), Bildhauer, für vier Arbeiten zu je 26 s. 8 d.

L. 2. 13. 4. an Guasparri di Girolamo (della Bella), für vier Arbeiten zu je 13 s. 4 d.

L. 8. 10. — an Filippo di Francesco und 5 Arbeiter, für das Herausheben der Formen aus den Gruben.

An Bartol. Romoli L. 2. 10. dafür, dass er die Historie für die Base, nachdem sie gegossen war, von der Giesserei Giov. Alberghetti's in das Haus Giov. Bologna's trug.

Diesen Dokumenten füge ich aus demselben Archiv ergänzend hinzu:

(Carte delle Corporazioni Religiose soppresse. Convento di S. Marco di Firenze, volume 43 intitolato: Debitori e Creditori — scritto dal Padre Domenico Portigiani.)

a 102. 1594. 23. April.

Hat zu gut beim Castello von Florenz L. 70 für den Guss der Stiefeln an der Reiterstatue von Gianbologna, Gewicht derselben ℔ 58.

(Die Stiefeln wurden also besonders angefügt).

a. 156. 1599. 24. April.

Hat zu gut beim Grossherzog L. 49. 16, für den Guss von zwei Wappen von Bronze, welche an die Basis der Reiterstatue von Gianbologna kommen sollen. Gewicht ℔ 166.

(Vol. 3680 del Magistrato de' Nove; s. oben No. III.)

1598. 4. Mai.

Bericht von M. Gerardo Mechini, capo-maestro alla parte (?), im Auftrag von Gerolamo Seriacopi, provveditore des Castello (wo die grossherzogliche Kanonengiesserei war), die Rechnung von Meister Giuliano da Montauto nachzusehen, für die Arbeit mit dem Ofen und für den Guss der Reiterstatue von Gianbologna, der in des letzteren Hause stattfand.

Es geht daraus hervor, dass Giovanni da Montauto den Reiter besonders goss und dafür L. 196 verlangt, die er auch verdient, weil er sehr viele Schwierigkeiten beim Guss zu überwinden hatte.

Florenz. **J. Semper.**

BIBLIOGRAPHIE UND AUSZÜGE.

Die Mittheilungen der k. k. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung von Baudenkmalen.

Die in der Aufschrift dieses Artikels bezeichnete kaiserliche Commission, welche gegenwärtig dem Unterrichts-Ministerium untersteht, wurde im Jahre 1850 ins Leben gerufen und hatte die Aufgabe, die inländischen Kunstdenkmale der Vergangenheit, namentlich im Gebiete der Architektur zu erforschen, ihren Werth für die Cultur- und Kunstgeschichte festzustellen und endlich für ihre Erhaltung dadurch zu sorgen, dass man die bezüglichen Besitzer auf die Bedeutung und Wichtigkeit des einen oder anderen Gegenstandes aufmerksam mache und bei Restaurationen mit wissenschaftlichem Rath beistehe. Das Publikum sollte somit nicht nur über die Bedeutung seiner Denkmale unterrichtet, es sollte damit der Kunstsinn und eine gewisse Pietät für die Schöpfungen der vergangenen Zeit geweckt und überdies im Wege der Literatur den Gelehrten Gelegenheit geboten werden, die im Kaiserstaate bestehenden Kunstgegenstände näher kennen zu lernen und in das Gebiet der eigenen Forschung einbeziehen zu können.

Nebst mehreren anderen Mitteln bedient sich die Central-Commission, um ihrer Aufgabe gerecht zu werden, hauptsächlich der publicistischen Thätigkeit. Es wurden bis zur Jetztzeit dreierlei grössere Publicationen archäologischen Inhalts in Angriff genommen, nämlich die Ausgabe von Jahrbüchern, von Mittheilungen, und im Jahre 1867 eines archäologischen Atlanten, welchen einer näheren Würdigung zu unterziehen, wir uns für ein andermal vorbehalten.

Gleichzeitig mit dem Beginne der Wirksamkeit der Central-Commission begann die Ausgabe der beiden erwähnten archäologischen Schriften, von denen die erstere ihrem Namen entsprechend, alljährlich als vollendeter Band, die andere in Form einer Zeitschrift in monatlichen Heften erschien.

In den Jahrbüchern fanden selbständige grössere und reichere, künstlerischer Ausstattung bedürfende Aufsätze kunstgeschichtlichen Inhalts ihre

Veröffentlichung. Die Reihe der Jahrbücher schloss vorläufig mit dem fünften Bande, der im Jahre 1861 der Oeffentlichkeit übergeben wurde. Seither ist die Ausgabe dieser Art von Publicationen bedauerlicherweise eingestellt. Hinsichtlich des Inhalts, der ohne Ausnahme als ganz vorzüglich bezeichnet werden kann, wollen wir uns darauf beschränken, nur etliche der Aufsätze zu erwähnen, wie Camesina's Beschreibung der romanischen Glasfenster in Heiligenkreuz und Klosterneuburg, Ankershofens Arbeiten über die Kirchen zu St. Paul und Milstatt in Kärnthen, Eitelberger's archäologischer Excurs durch Ungarn und Dalmatien, Heider's Beschreibung der mittelalterlichen Kunstdenkmale Salzburgs etc. Nicht weniger bedeutend als die Aufsätze ist die Ausstattung. Wir finden Holzschnitte, Kupferstiche, Lithographien, Farbendrucke etc. von wahrhaft künstlerischem Werthe.

Als das Erscheinen der Jahrbücher eingestellt wurde, beschloss man die Mittheilungen nicht nur reicher auszustatten, sondern auch von deren bisheriger Bestimmung, in populärer Weise zu wirken, die Thätigkeit der Central-Commission zu besprechen, nur kleinere Aufsätze zu veröffentlichen, abzugehen und dieselben zu einem selbständigen wissenschaftlichen Organ umzugestalten.

Die Mittheilungen zählen gegenwärtig bereits den dritten Redacteur. Es ist unstreitig das Verdienst des ersten derselben, des Herrn *Carl Weiss*, dass diese Zeitschrift lebensfähig wurde und in dem kurzen Zeitraume von acht Jahren und noch dazu in Oesterreich, wo man vordem nur in ganz engen Kreisen ein Verständniss für die mittelalterliche Kunst und zu wenig Neigung, derlei Denkmale zu erhalten und zu schonen hatte, einen ganz besonders anerkennenden Ruf in der archäologischen Literatur erlangte, einen Ruf, an dem sie noch bis zur Gegenwart zehrt, und der diese Monatsschrift mit Recht unter die bedeutendsten und schönstausgestatteten Publikationen dieser Art auch über die Grenzen der deutschen Sprache hinaus zu zählen erlaubt.

Mit dem neunten Bande übernahm *Prof. Anton Ritter von Perger* die Redaction. Es waren damals schwierige Zeiten für die Central-Commission. Aenderungen in ihrer innern Zusammensetzung, der Personenwechsel im Präsidium und die Umgestaltung der Monatschrift in Zweimonathefte verursachten trotz des eifrigen Bemühens des Redacteurs ein auffallendes Sinken der Bedeutung der Zeitschrift.

Mit dem 13. Bande trat *Dr. Lind* in die Redaction ein. Mag es sein, dass die anerkennungswerthe Thätigkeit seines Vorgängers gegen das Ende seines vierten Redactionsjahres bereits den Boden wieder geebnet und Freunde für das Unternehmen gewonnen hatte, mag es sein, dass Dr. Lind mit mehr Umsicht und Rührigkeit zu Werke ging, der Erfolg des 13. Bandes kann als ein ganz günstiger bezeichnet werden. Der Ruf der Zeitschrift hat wieder zugenommen.

Wenn wir den 13. Band durchblättern, so finden wir beinahe alle Gebiete des mittelalterlichen Kunstlebens durch einzelne Bearbeitungen vertreten, und wurde nebstdem die Kunstthätigkeit des klassischen Alterthums und der früheren Bewohner der den österreichischen Kaiserstaat bildenden Länder nicht übersehen. So finden wir eine ausführliche von *Dr. Kenner* verfasste Besprechung über das im Jahre 1866 im Chiemseeerhofe zu Salzburg aufgegrabene Römerbad mit seinen kostbaren Fussboden-Mosaikresten, davon ein Bild, die Entführung der Europa vorstellend, fast ganz erhalten ist. Aus der Feder des *Dr. Bock* bringt dieser Band eine hinsichtlich der Zeitbestimmung des Gegenstandes scharf kritische Arbeit über jenen interessanten Schatz, der im Jahre 1837 von zwei Arbeitern am Fusse des Berges Istritza bei dem Dorfe Satul Petreosa in der Walachei gefunden wurde. Erst der Zufall setzte die Finder vom Werthe des aus lauter Goldgegenständen bestehenden Schatzes in Kenntniss. Freilich war es dann auch um den Bestand des seit tausend Jahren vereint gebliebenen Schatzes geschehen. Der bei weitem grösste Theil verschwand im Wege der Händler und nur ein kleiner Rest wurde für das Museum zu Bucharest gerettet. Diese wenigen, aber für die Kunstgeschichte zur Zeit der Völkerwanderung höchst werthvollen Gegenstände bespricht Dr. Bock und will als den einstmaligen Eigenthümer dieses Schatzes den Westgothenkönig Athanarich erkennen, der gedrängt von den Hunnen, denselben bei dem Auszuge nach Siebenbürgen vor seiner Capitulation an die ihm kaum minder verhassten Römer dort vergraben liess.

In diese Gruppe gehören auch die drei Aufsätze des *Dr. Födisch* über die Hügelgräber und Steinwälle in Böhmen, deren Verständlichkeit durch eine beigegebene Karte wesentlich erleichtert wird und jene des *Flavian Orgler* über eine in Tirol aufgefundene rhäto-etruskische Steininschrift.

Die meisten Aufsätze des Bandes beziehen sich auf Baudenkmale; dahin gehören jene des *Dr. Henszlmann* über die romanische St. Benignuskirche zu Dijon und über die grosse romanische, vierthürmige Kathedrale zu Fünfkirchen in Ungarn, die sammt ihrer grossen Krypte aus dem Ende des XII. oder Anfang des XIII. Jahrhunderts stammt. Hinsichtlich des erst erwähnten Aufsatzes können wir nicht umhin, denselben als eine sehr fleissige und geistreiche Arbeit zu bezeichnen. Der Verfasser hat nämlich den Versuch gemacht, dieses Bauwerk, das im IV. Jahrhundert begonnen wurde und nur bis in's XIII. bestand, um damals einer gothischen Kirche zu weichen, auf Grund mehrerer auf uns gekommenen theils kürzeren, theils eingehenderen Beschreibungen und im Hinblick auf ähnliche, noch bestehende und nahezu gleiche Bauwerke zu reconstruiren. Er ist dabei mit solcher Gewandtheit und solchem Scharfsinn zu Werke gegangen, dass der sachverständige Leser

zugeben muss, dass es dem Dr. Henszlmann nicht allein gelungen ist, allen aus diesen Beschreibungen resultirenden Anforderungen gerecht zu werden, sondern auch dass alle Vermuthung dafür spricht, dass die Reconstruction nicht weit von der vergangenen Wirklichkeit abweichen kann. Ausserdem finden wir durch Illustrationen erläuterte Beschreibungen von den romanischen Bauten im Spital zu Steier und zu Teisten in Tirol, von den gothischen Kirchen in Maria Wörth, Maria Feucht und Selprilsch in Kärnthen, zu Graz, zu Sievering und Krems in Niederösterreich und zu Lorch in Oberösterreich.

Einen bisher nur wenig beachteten Theil der mittelalterlichen Architektur, nämlich den fortificatorischen Bauten an Burgen und Städten wird in diesem Bande eine grössere Aufmerksamkeit gewidmet. Es beginnt daselbst ein Cyclus von Artikeln, welche diese Bauten mit Rücksicht auf ihre nach den Ländern, wo sie sich befinden, verschiedenen Eigenschaften besprechen. Den Anfang machen die mittelalterlichen Befestigungsbauten in der Schweiz unter detaillirter Besprechung jener zu Basel, Luzern und Freiburg. Dem Vernehmen nach werden die folgenden vier Artikel derartige Denkmale in Deutschland, Italien, Spanien und im österreichischen Kaiserstaate besprechen. Ferner treffen wir Aufsätze über die Stammburg Tirol, über das Schloss zu Przsmisl, über die Thore zu Hohenmauth etc.

Die zweite Hauptgruppe mittelalterlicher Kunstdenkmale, die in diesem Buche in einzelnen Aufsätzen eingehend behandelt wird, bilden die Producte der Sculptur und Malerei und die sogenannten Kleinkünste, insbesondere, die Goldschmiedearbeiten. Dahin gehören die Aufsätze des *Dr. Bock* über die deutsche Kaiserkrone, des verstorbenen *Karl von Sava* über die österreichischen Fürstensiegel, des *Dr. Lind* über das Reliquiar der Prager Goldschmiedezunft, über einen romanischen Kelch zu Lambach, über ein Hausaltärchen und einen romanischen Messkelch im Stifte St. Peter in Salzburg und über die Form der Reliquiare im Allgemeinen, ferner *Dr. Bock's* über die Klappaltärchen in Schatze zu Halberstadt, *Dr. Bergmann's* über die Gräber der Hochmeister des Georgs-Ritter-Ordens in Milstatt etc. Hierher gehört auch eine sehr ansprechende Darstellung der Sammlungen des germanischen Museums von *Essenwein.*

Bevor wir unsere Besprechung schliessen, können wir nicht umhin, noch dreier Aufsätze zu gedenken, die wir hinsichtlich des Gegenstandes so wie auch ihres inneren Gehaltes zu den besten rechnen, das je durch die Mittheilungen der Central-Commission veröffentlicht wurde.

In einer auserlesenen Privat-Gemäldesammlung zu Wien befindet sich ein Bildwerk, das sowohl wegen der Darstellung als auch seines hohen Kunstwerthes wegen besondere Aufmerksamkeit verdient. Es ist ein Relief aus sehr feinem Kalkschiefer, kaum mehr als einen Fuss hoch und nicht ganz

einen Fuss breit. Wir sehen in mässig erhobener Arbeit eine vollständig entfaltete stylistirte Lilie, aus deren innerem Kelche die Büste eines Mädchens hervorgeht. Das Innere der Blüthe scheint selbst diese Gestalt angenommen zu haben, denn es ist eine so wunderbare Verschmelzung von Blumen und menschlicher Bildung, dass die eine völlig in die andere übergeht und man nicht sagen kann, ist die Jungfrau zur Blume geworden und blickt noch das freundliche Antlitz scheidend heraus, oder verwandelt sich die Blüthe in das Bild der schönen Jungfrau. Zu dieser poetischen Darstellung gab dem Künstler offenbar der Name des Mädchens: Barbara Blumberg Veranlassung, was durch die Umschrift: „Vil soser ist die blom zu schawen als ros vnd gilgen vf der awen" bestätigt wird. Barbara Blumberg, aus einer Regensburger Familie stammend, lernte Kaiser Karl V., als zu Regensburg (1546) jene unerquicklichen Reichstage abgehalten wurden, kennen, sie wurde an seinen Hof gezogen, um durch ihren Gesang den Trübsinn des Kaisers zu zerstreuen. Karl V. entbrannte in Liebe zur schönen Sängerin und ein Knabe, Don Juan d'Austria, der nachmalige Seeheld und Besieger der Türken war die Frucht des bald entstandenen traulichen Verhältnisses. Dieses schöne Relief hat Dr. *Eduard Freiherr von Sacken* sich zum Vorwurfe für eine interessante und gründliche Abhandlung gewählt, in welcher er nicht nur die Authenticität dieses Kunstwerkes ersten Ranges fast unumstösslich darthut, sondern auch zu beweisen sucht, dass dieses herrliche, von unbekannter Meisterhand gearbeitete Bildwerk für den verliebten Kaiser gemacht wurde, womit die Jahreszahl 1547 übereinstimmt, die auf das Geburtsjahr Don Juan's hinweist.*)

Einen eigenthümlichen Gegenstand hat sich *Dr. Haupt* für seine Arbeit gewählt, nämlich das sogenannte Spottcrucifix im kaiserlichen Palaste zu Rom. Dasselbe wurde bisher ohne weitere Untersuchung und mit Vorliebe für einen Hohn auf den Stifter der christlichen Kirche hingenommen, und zwar als ein heidnischer Gräuel, aber doch als werthvolles Denkmal für die christliche Archäologie erklärt. Dr. Haupt schliesst sich dieser Meinung nicht an und sucht in einer geistreichen, aber nicht immer wohl begründeten und auch nicht ganz klaren Durchführung den Beweis zu liefern, dass keineswegs Christus und die Christen in diesem Bilde verspottet wurden. Der Weg, den Dr. Haupt den Leser führt, um endlich seine Ansicht möglichst begründet aussprechen zu können, ist folgender. Er beginnt mit der Naturgeschichte

*) Der Herausgeber kann nicht umhin, hierzu zu bemerken, dass nach seiner persönlichen, vor dem Original gebildeten Ueberzeugung, welche sich allerdings nur auf die stilistischen Kriterien, bez. des Gesichts, der Ornamentik und der Schrift stützt, dieses Relief eine äusserst geschickte moderne Fälschung ist und würde die Aeusserung weiterer Urtheile von Fachkennern hierüber sehr erwünscht sein.

der Sage und spricht der comparativen Mythologie, die uns die schönsten Analogien des Christenthums mit dem Heidenthum zeigt, ihre volle Berechtigung zu, erklärt sodann die einander verwandten Symbole des Heidenthums und Christenthums im Allgemeinen, erörtert das Wesen der ross- und eselsköpfigen Götzen der Heiden und ihre Symbole, insbesondere das Wesen jenes bösen Gottes der Griechen, genannt Typhon, der als Esel oder mit einem Eselskopfe dargestellt und von den Heiden als identisch mit dem Nationalgotte der ihnen verhassten Juden gehalten wurde, in welcher Ansicht die Gnostiker den Heiden beistimmten, und kommt endlich zu dem Schlusse, dass das in Rede stehende Bild nichts anderes als den vermeintlichen jüdischen Nationalgott darstelle und daher auch keineswegs ein Spott, sondern ernstlich gemeint sei.

Der dritte Aufsatz von *Dr. Thausing:* „Dürer's Triumphwagen und sein Antheil am Triumphzuge Kaiser Maximilian I." ist in d. Bl. bereits besonders besprochen worden.

Schliesslich wollen wir noch der Ausstattung dieses Buches gedenken. Die mehr als 200 in den Text gedruckten Holzschnitte übergehend, von denen fast alle mindestens als tadellos bezeichnet werden können, sind es vorzüglich etliche Tafeln, die wir wegen ihrer wahrhaft künstlerischen Ausführung nicht mit Stillschweigen übergehen können. Dahin gehören zwei Lithographien, vorstellend das Portrait der Barbara Blombergin und eine Krönung Mariens auf der inneren Seite eines Baldachins, im germanischen Museum befindlich; ein Holzschnitt, darstellend den kaiserlichen Triumphwagen nach der Albertina, und endlich zwei Farbendrucke, vorstellend das Klappaltärchen aus dem Schatze zu Halberstadt und das Fussboden-Mosaik-Fragment aus Salzburg.

Und so können wir dieses Buch mit Befriedigung und dem Wunsche bei Seite legen, dass uns die Zukunft gestatte, gleiche Anerkennung diesen Leistungen der Central-Commission zu zollen und dass, trotz der vorwiegend praktisch-prosaischen Richtung, die man jetzt in Oesterreich dem Studium der mittelalterlichen Kunst giebt, die rein wissenschaftlichen Leistungen im Gebiete der Archäologie dort auch fernerhin ihre Pflegestätte behalten mögen.

Wien. **Dr. Fronner.**

Histoire de la peinture flamande, depuis ses débuts jusqu'en 1864, par Alfred Michiels. 1—5. volume. Paris, A. Lacroix Verboeckhoven et Cie., Editeurs 1865—67.

Unter diesem Titel hat der gelehrte Verfasser die Kunstgeschichte um ein wahrhaft vortreffliches Werk bereichert, welches vielfach das Dunkel erhellt, das bisher noch immer auf der merkwürdigen Kunstepoche der altniederländischen Schule, insbesondere auf der Zeit der Gebrüder van Eyck und ihrer Schüler ruhte. Nach den älteren, sehr dürftigen Nachrichten Carl van Mander's, die sich häufig als irrig herausstellen, waren es zuerst deutsche Federn, welche dies Gebiet behandelten und zwar, angeregt durch die Schätze der sog. Boisserée'schen Sammlung, Nachrichten über die Meister dieser Bilder zu geben bemüht waren. Den Reigen eröffnete das Buch von Frau Johanna Schopenhauer: Johann van Eyck und seine Nachfolger, was allerdings mehr den Stempel einer begeisterten Apologie dieser Meister und ihrer Werke, als den Charakter einer tiefer gehenden historischen Forschung an sich trägt. Für diese letztere dagegen waren die Arbeiten des nun verstorbenen Dr. Waagen die ersten und bedeutendsten Erscheinungen. Sein Buch über Johann und Hubert van Eyck und die spätere Geschichte ihrer Malerschule waren die ersten bedeutenden Arbeiten auf diesem Gebiete, die trotz manchen Irrthümern, welche unvermeidlich waren und durch die immer fortgehenden neueren Forschungen widerlegt und berichtigt wurden, noch immer den wesentlichen Kern des Wissens von jener Epoche bezeichnen. So ist auch in diesem neuesten Werke von Alfred Michiels, das schon vor einiger Zeit in erster Auflage erschienen, die jetzt vorliegende zweite Auflage eine durchaus erweiterte und verbesserte.*) Sie enthält namentlich über einige Meister, wie *Thierry Bout,* den älteren und jüngeren, insbesondere aber über *Herry met de Bles* neue und interessante Belehrungen. Namentlich nimmt der letztere, dem man bisher meist nur die primitiven Genrebilder, wie sie u. a. die Dresdner Galerie besitzt, zuschrieb, eine ganz andere und bedeutende Stellung als Historienmaler im grossen Stile ein, nach den Forschungen und Nachweisen des Verfassers. So schreibt er demselben den Carton zu einem der höchst interessanten alten Tapeten im Dresdner Museum, einer Anbetung der Hirten, zu, deren Meister bisher unbekannt war. Der Referent bemerkte seitdem auf einer zweiten Tapete der-

*) Auch ihm begegnet trotzdem das Unvermeidliche, dass die nie ruhende Forschung schon über den Rahmen seiner Geschichte hinausgeht. So haben wir vergebens nach dem Meister Gerard David gesucht, den Ernst Förster und Weale ganz neuerlich als den Urheber des schönen Bildes Madonna mit weiblichen Heiligen, im Museum von Rouen u. a. m. mit triftigen Gründen bewehrt, anführen. S. A. Allg. Zeitung, Beil. zum 17. October 68 und diese Bl. S. 44.

selben Folge, und zwar in dem schönen Arabeskenrahmen, welcher dieselbe einfasst, in der Mitte beider vertikalen Seiten, die Eule, das bekannte Wahrzeichen dieses Meisters, zweimal in Lebensgrösse, was die Vermuthung von Michiels noch wesentlich bestätigt.

Der Plan des ganzen Werkes machte für den Anfang desselben eine philosophisch culturhistorische Begründung der Eigenthümlichkeiten der flämischen Malerschulen aus den vorhandenen lokalen Bedingungen des Landes und Volkes nothwendig. Beinahe der ganze erste Theil, der bis jetzt erschienenen fünf Bände,*) ist dieser höchst interessanten Untersuchung gewidmet und wir stehen nicht an, ihn für die durchaus gelungenste Partie des ganzen Werkes zu erklären. Man fühlt dem Verfasser den stolzen Enthusiasmus nach, mit welchem er dies vaterländische Unternehmen zu einem entschieden patriotischen, zu einer Apologie seiner Nation und seiner vaterländischen Kunst erhoben hat. Man darf gewiss in solchem Falle nicht zu scharf mit dem Verfasser rechten, wenn dabei fremden Nationalitäten und namentlich unserer deutschen Kunst und Kunstforschung nicht selten ein offenes Unrecht widerfährt. Insbesondere die letztere wird ziemlich derb abgefertigt, bei Gelegenheit des vom Verfasser als fest angenommenen Grundsatzes, die altflämische Kunst sei nicht von der Cölner Malerschule influirt worden, was von den deutschen Kunstforschern bisher allgemein als eine historische Thatsache angenommen wurde. Kugler, Waagen, Marggraff, freilich auch die Belgier Dumortier und Héris, die letzteren wegen der Entdeckung der sogenannten Bildhauerschule von Tournai, welche Michiels für gar nicht nachgewiesen hält, werden zum Theil nicht ohne gute Gründe in ihren Behauptungen bekämpft. Wenn der Verfasser dabei zugleich die ganze deutsche Nation als eine barbarische (sic) bezeichnet, Göthe's Wanderjahre und den zweiten Theil des Faust dafür anführt, Jean Pauls barocke Erfindungen, die Geschichte des östreichischen Regentenhauses, ja den neuesten Krieg in Schleswig-Holstein und das feudale Jagdrecht in Preussen, als Beweise dafür citirt, so wird man unwillkürlich zur Heiterkeit angeregt, trotz des bitteren Ernstes, womit diese Dinge auftreten. Wenn ebenso der deutschen Kunst nur Holbein d. J. und zur Noth noch etwa Dürer, als wirklich bedeutende Künstler gelassen werden, so ist dies schon bedenklicher, doch wird es gerathen sein, darauf keinen allzugrossen Nachdruck zu legen, um so mehr, als man bemerken darf, dass im Verlauf des historischen Theiles der Arbeit

---

*) Es stehen nach neuester Mitth. des Verf. wenigstens acht Bände in Aussicht. Der 5. Band, der letzte der bis jetzt erschienenen, schliesst erst mit Martin de Vos und den Bilderstürmern. In den letzten Bänden wird Rubens insbesondere eine ausführliche Behandlung erfahren.

sich dies sonderbare Vorurtheil des Verfassers doch von selber in richtigern Dimensionen modifizirt.

Der geschätzte Verfasser lässt hier doch dem *Dürer* wenigstens mehr Gerechtigkeit widerfahren, wenn er es auch nicht unterlassen kann, ihn gelegentlich „le maître hongrois" (!!) zu nennen. Dürer ist schon seinem Namen nach (Dürer = Theurer = Dauerer) entschieden deutscher Herkunft, man brauchte dazu nicht einmal zu wissen, dass Ungarn in einigen Theilen schon im 13. Jahrhundert wesentlich germanisirt war; so war namentlich die Stadt Pesth fast ausschliesslich von Deutschen bewohnt, was der Grosswardeiner Domherr Roger in seinem Werke: de destructione Hungariae bezeugt, der Pesth geradezu eine sehr grosse und reiche deutsche Stadt nennt. Jetzt ist leider die Magyarisirung im Fortschreiten. Ein anderes Zeugniss aus jener Zeit sollte dem Verfasser noch näher gelegen haben, da es sein eigener Landsmann, der Stallmeister Philipp des Guten von Burgund, Bertrandon de la Brocquerie, als er 1433 Pesth passirte, in seinem Reiseberichte giebt. Er sagt: „die Stadt wird von Deutschen regiert, sowohl in Justiz als Commerzsachen, als auch in Betreff der verschiedenen Gewerbe." So wird auch die deutsche Familie Dürer in Ungarn gelebt haben, ohne ihre Beziehungen zu Deutschland jemals ganz aufzugeben, wie denn mehre ihrer Mitglieder, insbesondre Albert, sich später wieder nach Deutschland zurückgewandt haben.

Zu bedauern bleibt immerhin, dass diese sonderbare Antipathie gerade dem trefflichen Werke des Verfassers selber am meisten schaden wird, während die Würdigung der deutschen Nation und der deutschen Kunst natürlich davon nichts zu fürchten hat. Wenige Nationen sind unparteiisch genug und vielleicht nur die deutsche, um nicht nach seinem eigenen Beispiel und Vorgange ihn selber und das unleugbar Gute und Treffliche seiner Arbeit, ebenso um dieser Beschränktheit willen zu unterschätzen! Davor zu warnen ist insbesondere der Zweck auch dieser Zeilen! Bewahren wir uns vielmehr die alte, wenn auch oft zu unserm wirklichen oder nur scheinbaren Nachtheil geübte Unparteilichkeit, gerade gegen das Fremde, und hüten wir uns Gleiches mit Gleichem zu vergelten.

So möge denn das in der Hauptsache, wir wiederholen es, wirklich vortreffliche Werk von recht vielen deutschen Lesern nur um so vorurtheilsfreier gewürdigt werden.

Dresden. **Julius Hübner.**



Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Urkunden zur Baugeschichte des Mittelalters.

Sämmtliche im Folgenden mitgetheilte Urkunden sind bisher ungedruckt, mit Ausnahme von I. und II., welche in den Verhandlungen des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben, 7. Bericht 1850, S. 25 ff., und XXVI., welche ich in meiner Kunstgeschichte Ulms im Mittelalter S. 99 veröffentlichte. Sie stammen alle aus den Kirchen- oder Rathsarchiven von Ulm, Esslingen, Nördlingen und Bopfingen und sind bisher, freilich in nur sehr untergeordneter nnd fragmentarischer Weise benützt worden von meinem verstorbenen Freunde Dr. Carl Pfaff, in einem kleinen Schriftchen, die Künstlerfamilie Böblinger, 1863, worin er obendrein, leider durch meine Schuld, in Betreff des jüngern Hans Böblinger, in einen Irrthum gerieth, und von mir, aber gleichfalls nur in einer gegebenen bestimmten Richtung, in meiner Kunstgeschichte Ulms. Man muss sie vollständig und im Zusammenhange lesen und studiren, um einigen Einblick zu gewinnen in die Lebensverhältnisse hochberühmter Baumeister aus der Familie der Ensinger und Böblinger und Anderer, in die Organisation und den Zusammenhang der Bauhütten und ihr Verhältniss zu den städtischen Obrigkeiten, sowie in die Baugeschichte der Münster und Kirchen zu Ulm, Esslingen, Nördlingen, Memmingen, München, Frankfurt, Constanz, Ueberlingen, Schwäbisch-Gmünd und anderen Orten des südlichen Deutschlands. Zum Belege hiefür und zur Veranlassung einer ausgiebigern Verwerthung dieser Urkunden, welche sich vom Ende des 14. Jahrhunderts bis in den Anfang des 16. erstrecken und mir fast ausnahmslos im Original vorlagen und zum Theil noch vorliegen, auch neuerdings wiederholt verglichen worden sind, mögen folgende kurze Bemerkungen dienen.

Aus der Urkunde I. konnte zuerst die Reihenfolge der ältesten Baumeister am Münster, Meister *Heinrich der ältere*, Meister *Michel* und Meister *Heinrich der jüngere* (1377—1390) festgestellt werden. Die Urkunde II. zeigt, in welch ausgedehnter Weise, selbst durch Uebertragung des Ablasses von einem so berühmten Wallfahrtsorte wie Marien Einsideln auf die Marien- (Münster) Kirche zu Ulm der Ablass zur Ausführung solch grossartiger Werke benützt wurde. Die Urkunden III.—XII: XIV. und XVI.—XVIII.

lassen uns einen Blick werfen auf die fast ein volles Jahrhundert dauernde Thätigkeit einer grossen Künstlerfamilie, der *Ensinger*, von welcher der älteste *Ulrich* fast gleichzeitig an den grossen Münstern zu Strassburg und Ulm und der Frauenkirche zu Esslingen (wahrscheinlich auch am Dome zu Mailand) thätig war, der Sohn, *Matthäus* aber gleichzeitig die Oberleitung des Baues der Kirchen zu Bern, zu Ulm und Esslingen besorgte, während zwei andere Brüder, *Kaspar* in Ulm und *Matthias* in Esslingen arbeiteten, ein Sohn *Vincenz* (nach dem Münsterbuch von Dr. Stanz, Bern 1862, S. 47) auf den Vater in Bern folgte, ein noch bedeutenderer Sohn *Moriz* aber an des Vaters Stelle in Ulm trat und von hier aus auch die Behörde zu Nördlingen in Betreff des Baues der dortigen St. Georgskirche berathen konnte. Die Bestellbriefe, beziehungsweise Verträge zwischen den Baumeistern und den Stadt- und Kirchenbehörden gewähren hohes Interesse in Betreff des Details der gegenseitigen Verpflichtungen, des Verhältnisses der Lehrlinge und Gesellen, der Löhne, der Kostreichung u. s. w. Das Gleiche gilt von den Urkunden XIX.—XXX., welche uns zugleich mit dem bedeutendsten Meister aus der Familie der *Böblinger* bekannt machen, mit *Matthäus Böblinger*, dem Sohne des gleichfalls ausgezeichneten ältern *Hans Böblinger*, welcher in Constanz und Esslingen die Kirchenbauten geleitet, während der Sohn neben seiner Hauptthätigkeit am Münster zu Ulm an der Stelle des Vaters die Oberleitung der Bauten zu Esslingen führte und, nachdem er sich bleibend zu Esslingen niedergelassen hatte (XXXI.), wie zuvor schon mit Rath nnd That an den Kirchenbauten zu Frankfurt, zu Gmünd und Memmingen, so jetzt auch noch an denen zu Urach und an denen des Markgrafen Christoph zu Baden sich betheiligte (XXXII. und XXXIII.) Seine Thätigkeit wurde aufgenommen von seinen Söhnen *Markus* (*Marx*), *Lukas* (*Lux, Laux*), *Johannes* (der jüngere *Hans Böblinger*, Urkunde XXXV.) und mit weniger Erfolg, wie es scheint, von dem vierten Sohne *Dionysius* (*Nisi*), Urkunde XXXIV., welche ich, als zu ausgedehnt, nur im Auszuge glaubte geben zu sollen. Ein hohes Interesse, einzig in seiner Art, gewährt der Vertrag (Urkunde XV.) *Georg Sürlins* d. ä. über die Herstellung des Chorgestühls im Münster, dieses in seiner Art ebenso einzig dastehenden Kunstwerks. Den Schluss bildet Urkunde XXXVI., die Verschreibung des letzten der grossen Münsterbaumeister, *Bernhard Winkler von Rosenheim*, aus dem Jahre 1518, also aus einer Zeit, wo einer andern Richtung angehörige Ideen sich geltend zu machen anfingen, der Kunstgeschmack bereits eine wesentliche Aenderung erfahren hatte und man vom äussern Ausbau der Kirchen sich ab- und dem innern Aufbau der Kirche sich zuwandte.

Ulm, im November 1868.

Dr. Hassler.

I.*)

Do man zalt von gottes geburt driczehen hundert vnd siben vnd achczig Jar an dem nechsten sunnentag vor sant georien tag do stunden ich peter Leo ich hans karg vnd ich hans wieland an vnser lieben frowen pfarrkirchen hie ze Vlm pflegnuss vnd suln widerrechnen bi dem ersten daz vns Itel kraft vnd hans gagenhart bi ir pflegnuss ingeantwurt hand an barem geld in der Lad. an allerlay gewissen schulden. an gewand vnd mengerlay harnasch. daz dennocht nicht verkonft waz Summa. CCCLii ℔. iijβ. x denar.

Item och suln wir widerrechnen daz an der bett in die Lad vnd in die büchs gegeben is an ainer summe Dc Viij ℔ XViiij β. iij den.

Item so suln wir widerrechnen daz in den stock geleit vnd gegeben ist C ij ℔. XI β. iiij pfennig.

Item darzu suln wir widerrechnen dasz erlöset worden ist usz gwand in dem vergangenen jar LXXXVii ℔. XViij β. iij den.

Item och suln wir widerrechnen daz in diesem jar uzz harnasch erlöset ist Vij ℔. den.

Item och suln wir widerrechnen dasz gevallen vnd gegeben ist an den bu. von aydgelt von schenkinen von besserung wegen von jährlichen zinsen von selgerät wegen von verlornen verher die widegs (?) giengen von bütung wegen. Item daz erlöset worden ist vmb Spen vmb tachziegel. vmb murstain vmb kalch vnd von mengerlay sachen vnd gemeinem innemen in welchen weg vnd wie daz funden oder gegeben ist alles an ainer summen CCXLVj ℔. ij β. Vij den.

Item och suln wir widerrechnen dasz wir erlöset haben vss wachs XLViij ℔. XViiij β. pfenning.

Item och suln wir widerrechnen dass wir eingenommen haben von dem Stürmaister DC guter gelder Summa an gelt DLXX ℔. pfenning.

Item och suln widerrechnen dass wir eingenommen haben von den gebütteln von swüren ij ℔. Xj β. V den.

Summa summarum alles innemends' dicz vergangenen Jars MDCCCC. XVj ℔. Vj β. iij den.

Item so haben wir egenannte pfleger vss gegeben in dem vergangenen Jar an dem Wuchen bawe. murere stainmetzeln zimmerluten knechten schmiden wagnern vmb murstain vmb kalch vmb Isen vmb haber vmb hö vmb holcz vmb hanf vnd daz wir geben haben von maister hainrichs vnsers werkmanns seligen wegen von maister michels. vnd von maister hainrichs wegen der nu bestellt ist worden zu dem werk vnd och den lüten den man zins vnd lipding schuldig ist vnd vmb gar mengerlay ander sach an ainer summe MDLXXXXij ℔. j β. j den.

Item so lassen wir den nüwen pflegern hinder vns an guldin an itel hallern nüwen vnd alten an wirczburgern an Regensburgern an grozzen an krüczern vnd an mengerlay semlichem barem gelt in der lad vnd an gebrantem silber CLXViiij ℔. Xij β. Viij pfenning.

---

*) Münsterarchiv, Papierurkunde; $2^1/_3$ übereinander zusammengenähte Bogen starken Papiers mit dem Wasserzeichen der Glocke, 2′ 7″ hoch, 11″ breit. 1387. 19. April.

Item och haben wir hinder vns gelassen an gewissen schulden die die lüt vnser frowen schuldig sind vnd gelten suln CLXXV ℔. Vj den.

Summa summarum alles gelcz daz wir alszo vss gegeben haben mit dem vorgeschrieben baren gelt in der lad vnd mit allen gewissen schulden MDCCCCXXXVj ℔. Xiiij β. iij den.

Item darzu lazzen wir hinder vns ettwie vil stuk gwandes daz alles in vnserm Buch verschriben ist vnd noch unverkouft ist

Och lazzen wir hinder vns ain wenig harnasch unverkauftz

Item also bestand vns vor X ℔. Viij β. den. mit dem gebranten silber daz vsz koppen gelt vnd spenglach gebrennet ist dass nit für vollwert gezellet ist worden.

Item so haben wir den stattrechnern gelichen XViij^{M}. vnd XXV murstain.

Item so haben wir hainrichen kraft gelichen iiij^{M} murstain.

II.*)

Bonifacius episcopus servus servorum Dei Universis Christi fidelibus presentes litteras inspecturis salutem et apostolicam benedictionem. Licet is de cujus munere venit ut sibi a suis fidelibus digne laudabiliter serviatur de abundantia sue pietatis que merita supplicum excedit et vota bene servientibus sibi multo majora retribuat, quam valeant promereri nichilominus tamen desiderantes domino populum reddere acceptabilem et bonorum operum sectatorem fideles ipsos ad complacendum ei quasi quibusdam allectivis muneribus indulgentiis videlicet et remissionibus invitamus ut exinde reddantur divine gratie aptiores. Cupientes igitur ut ecclesia beate Marie virginis in Vlma Constanciensis dioeceseos que ut asseritur non sine gravi sumptu dilectorum filiorum magistratuum scabinorum consulum et communitatis opidi Vlmensis dictae dioeceseos in honorem et sub vocabulo ejusdem beate Marie virginis in parte est constructa et erecta sed nondum perfecta que adhuc aliquali et evidenti raparatione et perfectione indiget congruis honoribus frequentetur et etiam perficiatur et conservetur et ut Christi fideles ipsi colibentius causa devotionis confluant ad eandem et ad ejus perfectionem et conservationem manus promptius porrigant adjutrices quo ex hoc ibidem dona coelestis gracie uberius conspexerint se refectos de omnipotentis dei misericordia et beatorum et beatorum Petri et Pauli Apostolorom ejus auctoritate confisi omnibus vere penitentibus et confessis qui in festo Nativitatis beati Johannis Baptistae a primis vesperis usque ad secundos vesperos ipsius festi nec non per tres dies festum ipsum immediate sequentes supradictam ecclesiam devote visitaverint annuatim et ad perfectionem et conservationem hujusmodi manus porrexerint adjutrices illam indulgentiam et remissionem peccatorum auctoritate apostolica tenore presentium concedimus quam visitantes ecclesiam monasterii beate Mariae virginis apud heremitas ordinis Sancti Benedicti Constantiensis in festo Exaltationis sancte Crucis illis annis quibus idem festum in die dominica occurrit quomodolibet consequuntur. Et nichilominus ut fideles ipsi ad dictam

---

*) Münsterarchiv, Pergamenturkunde mit dem Bleisiegel der päbstlichen Bullen an roth und gelber seidener Schnur. 1400. Die Urkunde hat einige Schreib- oder Sprachfehler.

ecclesiam in Vlma in prodicto festo sancti Johannis ac tribus diebus immediate sequentibus hujusmodi propterea confluentes conscientie pacem et salutem animarum deo propicio consequantur. Et ut indulgentiam hujusmodi uberius consequi possint dilecto filio perpetuo vicario dicte ecclesie qui nunc est et erit pro tempore et octo presbyteris ydoneis secularibus aut religiosis vel pluribus quarumcunque dioeceseum existant (?) prout eidem vicario videbitur expedire per eundem vicarium annis singulis eligendis vel deputandis ut confessiones omnium et singulorem Christi fidelium in dicto festo sancti Johannis nec non tribus diebus sequentibus predictis ad eandem ecclesiam in Vlma causa ejusmodi indulgentiae assequende confluentium eadem auctoritate apostolica audire valeant et ipsorum confessionibus diligenter auditis quoad absolutionem debitam pro commissis eis impendendum et injungendam pro modo culpe penitentiam salutarem auctoritate apostolica tenore praesentium de speciali gracia indulgemus.

Datum Rome apud Sanctum Petrum Kalendis Januarii Pontificatus nostri anno undecimo

gratis de mandato domini nostri papae.
Eckardus.

III.*)

Ich Caspar Kirchenmaister Maister Ulrich kirchenmaisters Säligen Sune Burger ze Ulme vergich offenlich für mich und alle mein erben mit disem briefe und tun kund allermenglich daz ich mit gutem willen und mit wolbedachtem mute by gesunden und wolmugendem lybe und zu den Zyten und tagen do ich daz wol getun kund und mocht in der wyse an den stetten und vor den lüten als ouch daz yetzo und hernach allewegen an allen stetten und vor allen leuten richtern und gerichten gaistlichen und weltlich volkomen und gantz macht und kraft hett haben sol und mag für allermenglichs undertailen und absprechen. Ain Solich ordnung gemacht als hernach geschriben statt vollefuret und getan han Tun vollefure ordnen schaffen und machen yetzo wissentlich mit kraft ditz brief. Und ist dem also: Verns daz ich ane Eeliche lybserben oder Ee daz ich mich Eelichen verennderte und verkerte von tode abginge und erstürbe daz gott der herre lang wennde daz denne unnerzogenlich nach minem tode und abgange der Ersamen gaistlichen frowen miner liaben swester Ursula kirchenmaistrin konventfrowen des Gotzhuses ze wyler underhalb Esslingen gelegen Brediger ordens die zwannzig und hundert guldin alles guter und recht gewegener Rinischer guter von golde und schwärer an gewichte mit sampt dem Järlichen und ergangen zinse die mir der buwe zu unser lieben frowen pfarrkirchen hie ze Ulme und sin pfleger nach mins versiegelten briefs sage schuldig belybent oder ob dieselb Sume vor minem tode bezalt wurde. so vil gelts von allem anderm minem verlassen gute ze voruss geruwiklich Mittfolgen werden und gefallen sol ane aller anderer miner erben und aller menglichs von Iren wegen Yrrung widerrede und ansprach in alle wyse Doch also daz mit namen in allen vorgeschriben sachen alle min schuldner vor allermenglichem voruss

*) Münsterarchiv, Pergamenturkunde, 1429, 16. Oktbr.

sullen ussgericht und bezalt werden nach der Burger und der Statt gesetzten hie ze Ulme Und dez alles ze warem und offnem urkund so han ich vlyssig gebetten die erbern und wysen clausen ungelter und craften leowen Richter und burger ze Ulme daz die ire aigne Insigel ane schaden in selb zu warer geziugnuss dirre sache offenlich gehenket hand an disen briefe der geben ist uf frytag vor sant Gallen tage nach Cristi geburt vierzehenhundert und in dem neun zwannzigisten Jahre.

IV.*)

Ich Maister Matheus kirchenmaister Werkman zu Berne in Uchtlande. Vergich offennlich für mich und für Mathias kirchenmaister minen lieben Bruder und alle unser Erben mit diesem und tun kunt allermenglich Das mich die Erbern und wysen wilhelm Ehinger haintz falb und jacob Sunnentag alle dry pfleger unser lieben frowen pfarrkirchen buwes ze ulme der hundert und zwainztig guldin alles guter und Recht gewegner Rinischer guldin. Und och aller der zinse die sich daruff verloffen und ergangen hand als vil sich des gepuret an statt und in namen min selbs und des egenannten mins Bruders Mathyas kirchenmaisters. als uns die an der tailunge unser Brüderlichen erbschaft von Casparn kirchenmaister säligen zu erbe worden und gefallen sind uf disen hevtigen tage datum dis briefs schon und Erberklich ussgericht gewert und bezalt händ. Und darumbe So sage ich den vorgenannten Buwe zu unser frowen pfarrkirchen zu ulme und och die egenannten sine pfleger und alle ire nachkommen an der pflege in pflegers wyse der egeschriben hundert und zwaintzig guldin und och aller der zinse die sich daruff ergangen händ fur mich und den obgenannten mathyas kirchenmaister minen Bruder und alle unser erben allerding quitt ledig und louse gentzlich und gar in craft dis briefs also das Ich noch der yetzgenannt mathias kirchenmaister min Bruder noch dahain unser erbe noch nyeman andro von unsern wegen Si noch ire nachkomen noch ngeman andro von des egeschriben Buwes wegen Nu furbas darumb nymer nichtzit mer anraichen bekumbern noch bekrenken sullen noch wöllen noch dehain vordrung ansprach noch recht mit dehaine gerichten noch sachen weder gaistlichen noch weltlichen noch ane gericht darumbe zu in ewiklich noch nymer mer sullen noch mugen gewynen noch han an dehainen stetten noch in kainen wege. Und wer es ob des vorgenannten Buwes pfleger oder ire nachkomen von desselben Buwes wegen von nyeman andro umb die obgeschriben hundert und zwaintzig guldin guter Rinischer guldin und och um die zinse die sich daruf erlofen hand angelanget oder angeraicht würden wie oder von wem das were und wer es ob si des in dehain wyse yendert ze schaden kämen wie sich das fugte den schaden allen süllen ich und der dikgenannt min Bruder und unser erben allezit lyden und dulden und In und Iren nachkomen und och den obgeschriben buwe zu unser frowen pfarrkirche ze ulme ussrichten ablegen und davon entryhen ledigen und lösen ane furtzog und widerrede und och gar und gentzlich ane allen iren schaden. Und des alles zu warem und offnem

*) Münsterarchiv, Pergamenturkunde, 1430, 23. April. Mit den Sigel des Matheus worauf sein Meisterzeichen in dieser Form: [Meisterzeichen]

urkunde So han ich obgenannter Maister Matheus kirchenmaister fur mich und den dikgenannten minen Bruder Mathias kirchenmaister und alle unser erben min aigen gesigel offenlich gehengkt an disen brief dartzu han ich vlyssig gebetten die Erbern und wysen walther Ehinger den Jüngern und Bartlome Gregge Richter ze Ulma das die Ire aigne Insigel In selb ane schaden zu gezuggenusse dirre sache och offenlich gehengkt hand an disen brief Der geben ist uf frytag vor Sant Gregory tage. Nach Cristi unsers Herrn geburt viertzehenhundert Jar und darnach ze dem dryssigste Jahre.

V.*)

Dem Erbarn und wysen Maister Matheo, Werkmaistern zu Bern unsern besundern lieben und guten Fründ.

Vnser Dienst zuvor lieber Maister Mathee, als ir unser lieben frowen Werks in unser stat oberoster Versenher von uwer Tugenden sind und uch vorher darin erbotten hand das wenn man uwer darzu bedorfft das man uch dann vorkommen sölt so wöltend ir darzu willig sin ze versenhen das wir uch gar flissclichen danken, lieber Maister Mathee nun ist derselben unser frowen Cappellkirchen in unser Stat Barlierer mit Namen Maister Hanns Hälin kurtzlich von Tod abgangen, dem Gott genädig sy, darumb wir notdürftig syen den vorgedauchten unser lieben frowen Buw mit aym andern Barlierer zu versenhen nach uwern Raut und haben vernommen von dem Werckmaister der itz ze Uberlingen Werckmaister ist, das der kundent darzu wär und der ist by uns gewesen und hat unter andern mit uns geredt ouch das er vernommen hab, das ir denn Buw unser lieben frowen in unser Stat gewont und das oberoster Werckmaister syent und darumb so wölte er sich deswegen und erstern denn mit unwerm bysein und guten Willen und darumb lieber Mathee so betten wir uch als flissclich wir umkönnen, das ir uch zu uns fügen wollent den Buw ze versenhen mit ainem Werckmaister nach uwerm Rat und mocht es gesin das ir für Uberlingen abkummen den vorgedauchten Werckmaister mit uch zu uns ze bringen ob ir getrüwend uns mit im versorget sin das ware uns fast ein Fürderung und Wolgefallen und söllichs sol umb uwer Wysshait beschuldet werden wie zümlich ist und wöllen och das willenclich umb uch gern verdienen uwer geschriben antwurt. Geben an dem nächsten Donrstag nach Sanct Valentinstag des hailigen Marterers Anno dn̄i XXXVI.

Burgermaister und Raut zu Esslingen.

VI.*)

Dem Erbarn Wysen Bartholome Greck dem jungen Burgern ze Ulm unserm guten Freunde.

Vnsern Dienst voran lieber Bartholome Greck wir senden dir by disem unserm Botten einen beschlossenen Brief und Missive, die stat dem Erbarn

*) Esslinger Missivenbuch, Papierurkunde, 1436, 16. Februar.

wysen Maister Matheo, der itz Werkmaister zu Bern ist, von uns als von sach wegen, darumb wir im verschriben haben, nun ist uns von sin wegen fürbracht, wie das er itz uff die Vastnacht willen hab zu kommen gen Ulm und sy, das wir im ichts meinen ze schriben oder sin ze bedurffen, das wir im das in dyn hus und herberg ze wissen tuon. Also lieber Bartholome bitten wir dich flissclich mit früntlichem Ernst, das du den egedachten Brieff und Missive von unserm Botten empfahnst und den dem obgenannten Maister Mattheo als von uns antwurten wollest, das wollen wir ouch umb dich mit willen beschulden und laus uns by disem unserm Botten wissen, ob der egenannt Matthee by dir sy oder ob dir wissent sy, das er zu dir kommen sull. Geben am nächsten frytag vor der Pfaffen Vastnacht Anno dñi XXXVI.

Burgermaister und Raut ze Esslingen

VII. *)

Ich Adelhait Schäpplin peter Rinstrangs säligen Elichun wittuw Burgerin ze Esslingen Vergich offenlich mit disem brieff für mich vnd für min erben vnd tuon kunt allermengilich daz ich mit guotem willen vnd mit wolbedauchtem sin vnd muot der Erbarn frowen Annen Eckellerin Maister Mathis von Ensingen wylunt vnser lieben frowen Cappellkirchen hie ze Esslingen buwe Barlierers säligen Elichen wittwen vnd iren erben mit disem brieff recht vnd redlich zu ainem stätten vnd öwigen kouff verkoufft vnd ze kouffen geben han mit Guot dass wingart vnd staingrub ist mit sin rechten vnd zugehörden, gelegen by Mettingen jn der Schliffshaldun zwüschen peter Adans Bomgart vnd des Schöfferlins wingarten daruss get järlichs zins fünff schilling heller dem Spital ze Esslingen vnd niemat icht mer. Als ouch dasselb hie verkofft guot vor ziten min Eliche man säliger kofft gehept haut by sinen lebenden ziten vmb Hainczen Huczlunlab von Mettingen Burgern ze Esslingen. Vnd also dass die vorgenannt Ann Aeckellerin die kouffarin, vnd ir erben das egenant Guote mit sinen rechten vnd zugehörden als vor ist beschaiden. Nun fürbass mer öwenclich vnd gerüwenclich nie haben niessen vnd han süllend an min vnd miner erben vnd an des egenanten Hainczen Huczlunlabs och sine erben, vnd an allermenclichs irrung vnd ansprauch. Darumb sü mir in ains rechten kouffs wyse also bar Erbarclich zuo minem schinbaren guoten nucz vnd frommen gewert vnd bezalt hat zway vnd zwaniczig pfund guoter vnd gäber haller. Vnd also han ich vorgenanntau Adelhait Schäpplin für mich vnd für min erben vnd ouch ich vorgenannter Haincz Huczlunlab Burger ze Esslingen wan ich das vorgeschriben hie verkoufft Guote vor ziten dem vorgenannten peter Rinstrang säligen bi sinen lebenden ziten verkoufft han vnd den kouff nit gevertiget gehept han, den obgenanten kouff nun der vorgen. Annen Aeckellerin vnd iren erben in aller der mass als vorgeschrieben stet vnd besunder das vorgenant Guot mit sinen rechten vnd zugehörden ze vertigen gen Allermenglich vnd für allen ansprauch Irrung vnd hindernus in allem dem rechten als vorgeschriben stet

*) Esslinger Spitalarchiv, Pergamenturkunde mit dem Sigel der Richter zu Esslingen, 1438, 10. Novbr.

nach der Stat recht ze Esslingen an iren schaden an gevärd. Der Ding aller ist geczug vnd saczman der Erbar man Rüdger kürn ain richter ze Esslingen mit dem wir egenanten Adelhait Schäpplin die verkoufferin vnd Haincz Huczlunlab dis sachen ainmutenclich beseczt vnd vor im vergenhen haben vnd der ouch von vnser bett wegen der richter ze Esslingen gezügnuss insigel an schaden im vnd den Richter zu ainer waren gezügnuss der sach offenlich gehenckt haut an disen brieff der geben ward an Sant Martins Aubet des Hailigen Bischoffs da man zalt von Cristi gepurt vierzehenhundert Jar vnd im ächt vnd dryssigosten Jar.

(Aussen steht von der selben alten Hand) Barliererin Schäpplin.

VIII.*)

Dem Erbarn und wysen Maister Mattheo Werckmaister zu Bern unserm besundern lieben und guten Fründe.

Unser früntlich Dienst voran, lieber Maister Mathee als ir von uwern Tugenden unser lieben frowen Cappell Kirchen Werks in unser Stat Oeberoster Versenher sind vnd deren Versenhen gehapt hand mit uwerm Bruder, der nun layder von tod abgangen ist, das uns getrülichen layd ist und desselben tod wir uch gar jamerlichen clagen tun mit disem brieff, wann nun das Werk itz also am Rücken lyt und kain Barlierer hant, sò bitten wir uwer Wysshait als flisslich wir immer können das Ir als wol tun wollend und uch zu uns fügind so Ir erst mügind, dem Werk zu versenhen aber mit aym Barlierer, mit dem Ir getrüwend das versorgt sin und wir wollen ouch das allzit willenclich umb uch verdienen, wa wir können und laussent uns uwer verschriben Antwurt wissen by Antwurtern des brieffs. Geben an Sant Thomas Tag des hailigen Erzbischoffs u. Marterers in Wyhennächten Anno dni XXXIX.

Bürgermaister und Raut zu Esslingen.

IX.**)

Dem Erbarn und Wysen Maister Matheo Werkmaistern zu Bern unserm besundern lieben und guten Fründ.

Unsern früntlichen Dienst voran lieber Mathee als wir uch uff Sant Thomastag des hailigen Ertzbischoffs und Marterers um Wyhennächten hievor vergangen geschriben und gebetten haben von unser lieben frowen Kirchen in unser Stat Wercks wegen als das darnieder lyt und kain Barlierer hant dem zu versenhen mit aim Barlierer mit dem Ir getrüwind das versorgt sind und daruff uwer mainung gewesen ist wäre das ettlich nach dem Werck stellen würden, das wir uch der namen denn wissen liessen, also lieber Maister Mathee, so laussen wir uch wissen, das darnach stellet Hanns von Böblingen, der hat aber unser genädigen Herrschaft von Wirtemberg geschworen, so stellt auch darnach Cunrat Hainczelmann Werckmaister zu

*) Esslinger Missivenbuch, Papierurkunde, 1438, 28. Decbr.
**) Esslinger Missivenbuch, Papierurkunde, 1439, 8. April.

Rotenburg an der Thuber, so stellt auch darnach Niclaus Barlierer zu Halle, wen nun dasselb Werck unser lieben Frowen von uwerm lieben Vatter säligen und von üch bizher versenhen ist worden, so getruwen wir wol, das ir das furo versenhen wollen nach dem wägsten und darumb so bitten wir uwer Wysshait mit allem Vliss, das ir üch zu uns fügen wollind so Ir erst mügind dem Werck zu versenhen nach siner notdurfft, das das nit belyb dahain lang wyl also am Rucken ligen, das wollen wir uns üch willenclicher verschulden wa wir ymer können und das uwer geschriben antwurt by dem Botten. Got spar uch gesund. Geben uff guttentag in den hailigen Osterfyren. Anno dn̄i MCCCCXXXVIIII o

Burgermaister vnd Rat zu Esselingen.

X.*)

Dem Erbarn und wysen Maister Matheo Werckmaistern zu Bern unserm besundern lieben und guten Fründe.

Unsern früntlichen Dienst voran. Lieber Maister Matthee, wir laussen uch wissen, das uff die schrift, die Ir uns nächsts als von des Werks wegen unser lieben Frowen der Himmelschen Küngin Cappell in unser Statt, wir den Erbarn Hanssen von Böblingen angestellt haben, dasselb Werck zu versenhen biz uff uwer zukunfft, die wir hoffen und getruwen schier werden. Und wan nun wir allzit inn sundern gut getruwen zu uch haben das Ir uch das vorgedaucht Werck anbevollen laussend sin, so begeren und bitten wir uwer Wysshait als flisslich wir nu können das Ir so Ir erst mugend uch heruss zu uns fügen wollind, uwern Raut und Anderwysung als von des vorgerürten Wercks wegen uns nach dem wägsten mit zu tayln und also demselben Werck füro nach sine notdurft versenhen tuon wollint. Das wollen wir umb uwer Wyssheit willenclichen beschulden wa wir nu können und hirumb laussend uns uwer geschriben antwurt wissen by potten. Got der Herr spar uch gesund. Geben uff Sant Steffens tag des ersten Marterers in Wyhennacht fyren. Anno dn̄i MCCCCXXXX.

Burgermaister und Rat zu Esselingen.

XI.**)

Ich Thoman Grossclaus, Ich Johannes Hunger der Zunftmaister vnd Ich Eberhart Hug, Burger vnd all try pfleger vnser frowen Capellkirchen buwes zu Esslingen von Ayn Raute daselbent gesetzt vnd geordnet Bekennen Offentlich mit disem Brieff und tuen kunt allermenglich daz wir mit guten willen vnd mit guter vorbetrachtung vnd och mit haissen vnd willen vnser Herren Burgermaisters vnd Rauts zu Esslingen vnd mit raut und bysin des Erbern wysen Maister Matheusen von Aensingen überkomen syen mit dem Erbern bescheiden Maister Hannsen von Böblingen also das er der vor-

*) Esslinger Missivenbuch, Papierurkunde, 1439, 26. Decbr.

**) Esslinger Archiv, Pergamenturkunde, 1440, 23. April, mit dem Sigel der Richter zu Esslingen.

benempten vnser frowen Capellkirchen Turns vnd buwes Maister sin sol vnd dasselbige Werk versenhen sol nach aller notdurfft. Vnd darumb sullen wir vnd vnser nachkomen in der pflegschafft Im jährlichs uff die Weihennachten zu Jarsolde geben acht gut vnd Rechtgewegen Rinisch guldin all die wyl das Werck weret vnd nit vollbracht ist wir haben zu buwen oder nit als ob ettwen unser frowen Capellkirch nit gelt zu buwen hete vnd zu taglon vnd so er an vnser frowen Capellkirchen werck ist ze Sommerziten So sullen wir vnd vnser nachkommen Im geben fünfthalben schilling haller vnd ze Winterziten vierdhalben schilling haller vnd soll an vns vnd vnsern nachkomen staun Im das werck abzesagen wen vns beducht vnd erkennt wird von redlichen werclüten das er den buw des wercks nit vollbrachte nach nutz vnd notdurfft, alle die wyl aber das nit ist, so sullen wir Im da by belyben laussen vnd er sol burger sin vnd sturn vnd wacht geben zu Esslingen als ander burger daselbend vngefarlich Vnd sol och zunfft daselbent halten als ander zunfftig vngefarlich vnd sol das nuwe hus das vnden an der vorbenempten vnser frowen Capellkirchen an der Stadt Mur lit Innwonen die wyl er by dem Maister Amt ist des obgenannten buwes vnd das also verwiset vnd nit lenger. Vnd wen er dasselb hus nit selber Innwonen will so soll dasselbe hus vnser frowen Capellkirchen wider ledig sin Ouch wen er anderswo Werck fürnemen wolt zu tain als wir Im das gegundet haben wol tain mugen, So sol das geschenhen mit ains Burgermaisters vnd Rauts zu Esslingen wissen also das er den buw der vorbenempten vnser frowen Capellkirchen denocht versehe nach notdurfft an gefärde. Vnd der Ding aller ist gezug vnd satzman der Erber man Rüdger kürn ein Richter ze Esslingen mit dem wir dis sach besetzt vnd vor Im vergenhen haben vnd der ouch von vnser bett wegen vnd von der obgenanten vnser Herren Burgermaisters vnd Rauts der Stat ze Esslingen Anbevelhens wegen der Richter ze Esslingen gezugnuss Insigel an schaden Im vnd den Richtern zu ainr waren gezugnuss vnd bedächtnuss aller vorgeschribnen Ding Offenlich gehenckt haut an disen Brieff Der geben ist an Sant Gergen Aubet des heiligen Ritters und Marterers do man zalt von Christsgepurt vierzenhenhundert Jar vnd Im vierzigosten Jare.

Jo. Bermitter, Prothonotarius.

XII.*)

Ich Maister caspar kun der kirchenmaister Bekenn offenlich und tun kunt allermenglich mit disem brief Als ich bisher ettwie menig Jar vnd zite vnser lieben frowen Pfarrkirchen buwe zu Ulme vnd desselben buwes pfleger kirchenmaister gewesen bin, das mich die vorgemelten pfleger die den bisher desselben buwes gewesen vnd ouch jetzo pfleger sint, vmb einen sold vnd lone vnd alles das, das si mir von des vorgenannten buwes vnd mines Diensts wegen verhaissen hatten oder schuldig gewesen sint, vollkomenlich gar vnd gantzlich usgericht gewert vnd bezalt hand das mich dafür wol benugt hat, Und darumb so sag ich den vorgenannten vnser

*) Münsterarchiv, 1446, 28. Oktbr. mit 2 Sigeln.

lieben frowen buwe zu Ulme ouch alle sine pfleger Diener vnd Amptlüte, vnd wer zu dem genanten buwe gehoret, vnd all Ir nachkomen alles mins solds vnd lones vnd was si mir von des vorgenanten buwes vnd aller verganger sachen wegen versprochen vnd verhaissen hand, als zu tun schuldig gewesen sint für mich vnd alle mein erben allerding quidt ledig vnd los gantzlich vnd gar Dehain vordrung anspruch noch rechte an den genanten vnser lieben frowen Buwe zu Ulme noch sin pfleger diener noch Amptlüte noch wer zu dem vorgenannten Buwe gehöret noch dehein Ir nachkomen darumb weder mit gericht geistlichen noch weltlichem noch ane gericht noch gemainlich mit dehainen andern sachen dartzu noch darnach ewiclich noch nymermer sullen noch mugen gewinnen noch han an dehainen stetten noch In dehain wis Und ob ich hinfüro zu In oder den Iren icht vordrung, gewunne, das ich darumb rechte von In zu Ulme vor gerichte nemen sol ungeverlich. Vnd das alles zu waren vnd offen Vrkunde So han ich vlissig erpeten die ersamen vnd wisen Conrad Oten vnd Hainrichen von Güntzburg baid Richter zu Ulme das die Ire Insigel ane schaden In selbs vnd Iren erben zu getzücknüss dirr sach offenlich gehenckt hand an disen Brieff Darunder ich mich aller vorgeschriebner sach zu besagen vesticlich bekenn vnd verbinde, wann ich aigens Insigels mangel han Der geben ist uff Mitwoch vor sant Simon vnd Judas tag Nach cristi geburt Tausend vierhundert viertzig vnd Im sechsten Jaren.

XIII.*)

Wir Burgermaister vnd Raute der Statt Esslingen vergechn offenlich vnd tun kund allermengklichen mit disem brief daz wir vf huttigen tage den Erbern maister Hansen von Böblingen Stainmetz vf ain nuws bestellet habn an vnser frowen capellenbuw vf sölich form als er vor allda bestellt worden ist vsgenomen des daz Er sin lebtage wile Er In vnser Statt by vns sitzt vnd belypt aller stüren zunften vnd ander beschwerungen fryg sitzen sol Es were dan daz er füro uitzit erkoufte daz vor vnser statt stürbar gewesen wer daz sölte er verstüren vnd davon tun als ander vnser burger vngevarlich vnd ob er sinen stand dehainst verendern vnd sich gantz von vns züchen wölt als daz zu sinem fryen willen stät daz Er dan sin gut als daz yetz in der stüre lyt ist namlich fünfhundert pfund heller veranzale vnd darvon tug als ander vnser burger vnd sust sol er vns vnd vnsern nachkomen an dem raute gehorsam vnd gewertig sin als ander vnser burger vnd der Statt nutze vnd fromen fürdern vnd schaden wenden vnd warnen nach sinem vermugen vnd vmb all sachen die sich In solicher Zyte erhüben oder machen wurden hie vor vnserm stabe vnd gericht recht geben vnd nemen vnd nienert anderschwo vnd sich das wol benugen lassen als er des alles lyplich ze got vnd sinen hailigen geschworen hat alles an geverd vnd des ze Vrkund habn wir vnser Statt Sekret Insigel offenlich gehenckt an diesen Brief der geben ist vf mitwochn nechst vor sant Jergen tag des Jares do man zalt von Crists geburt tusend vierhundert vnd Im sechs vnd fünftzigosten Jare.

*) Esslinger Archiv, Pergamenturkunde, 1456, 21. April, mit der Stadt Esslingen Sekret Insigel.

XIV.*)

Ich Mauricius Enntziger der kirchenmaister Tun kunt allermengklich mit disem briefe Das ich mit guttem willen und wolbedachtem Synne und mute mit den fursichttigen Ersamen und wysen Burgermaister und Raut der Statt Ulme minen lieben herren und den pflegern unser lieben frowen Pfarrkirchen hie zu Ulme. Namlich Hannsen Rotten dem Jüngern Cunratt Ötten und Hainrichen Osswallten guttlich und frunnttlich ains worden und überkommen bin. Das sie mich zehen Jaure die nächsten zu ainem kirchenmaister egenannten unser lieben frowen Pfarrkirchen bestellet und uffgenommen haben. Also das ich dem munster und wercke derselben unnser lieben frowen Pfarrkirchen die yetzgenannten Jaur mit miner kunst und maisterschaft getruvlich dienen uss wartten und das versehen und ussrichten sol und will nach desselben buwes eeren nutz und notturfft. Ich han auch den vorgegenannten minen herren von ulme versprochen und verhaissen und versprich mit diesem briefe. Das ich die vorgenannten zehen jaure husshablich zu ulme in der Statt sitzen und belyben und ob dem vorgenannten unnser lieben frowen pfarrkirchen munster und buwe nach aller notturfft mit miner kunst und Maisterschaft sin und wartten und von ulme der Statt dehains wegs nicht rytten wanndern noch komen soll noch will dann mit der obgenannten miner Herren von Ulme und unnser lieben frowen pfleger guttem willen und erlauben. Ich han in auch versprochen und verhaissen versprich und verhaiss jetzo mit disem briefe das ich mich in den vorgemelten zehen jauren dehains andern wercks denn der obgenannten unser lieben frowen pfarrkirchen weder innerhalb noch usserhalb der Statt Ulme nicht verfahren noch unnderwinnden soll noch will in dehainen wege aber dann mit erlouben der egenannten miner Herren von Ulme und unnser lieben frowen pfleger Dartzu so soll ich alle die visierungen die uber das munster und thurn der vorgenannten unnser lieben frowen pfarrkirchen hie zu ulme gemacht und yetzo da by sin oder noch hinfüro dartzu gemacht und komen werden nach minem absterbn demselben unnser lieben frowen buwe und ainem anndern den die obgenannten min Herren von ulme an miner Statt zu ainem kirchenmayster uff genomen hetten werden und belyben laussen ane allermengklich irrung und wyderrede. Darumb und umb solchen minen dienste sullen mir die obgenannten pfleger und ir nachkommen. In pflegers wyse alle järlich zu rechten solde geben und betzalen Sechtzig gutter rinische gulden mich in der behuwssung darinne ich yetzo bin belyben laussen, Item were sach das ain raut ursach hette uber mich das bruch an mir were das ich den buw nitt verwesen möchte und sich die mayster erkannten die dartzu berufft wurden von ainem raut. So soll allwegen ain raut gewalt haben ainen anndern zu niemen der dartzu tougennlich were. Und die Bockstal**) sullen furbasser Ir sin, und daran sullen si mir uff yegkliche fronvasten in dem jaur besunnder funfftzehen guldin geben und mir umb den obgenannten minen dienst nicht mer zu tun schuldig sin, noch ich, noch min Erben noch niemand anders

---

*) Münsterarchiv. Pergamenturkunde, 1465 mit drei Sigeln. Auf dem des Moriz Ensinger sein Steinmetzzeichen

**) Bockstal = Baugerüste.

von unnser wegen die obgenannten min Herren von ulme noch pfleger darumb nicht umb mer antzulangend haben weder mit gerichte gaistlichem noch weltlichem noch ane gerichte noch in kainen weg. Auch soll ich fry gehaltten werden ane alle bekumberniss, der Statt hie zu Ulme. Es were dann das man mins rautz das min Herren von ulme allain angieng bedörffte fur schloss oder Stette. Da soll man mit mir in billigait uberkommen und also han ich obgenannter Mauricius Ennsiger geschworen ainen gelertten aide zu gott und den hailigen mit uffgebotten vingern alle und yegklich vorgeschriben sachen zu haltten, zu vollefüren und gnug ze sin nach ditz briefs sag getruwlich und ungewarlich. Und des alles zu wauren und offnem urkunde. So han ich obgenanntr Mauricius Enntziger min aigen Insigel offennlich gehannckt an disen brief Dartzu han ich vlyssig gebetten die Ersamen und wysen hannsen krafften und hannsen rotten den Eltern baid burger und richter zu Ulme. Das die Ire aigne Insigel in selbs und irn Erben ane schaden zu getzucknuss und gedächtnuss aller obgeschriben sachen auch offennlich gehenckt Hand an disen brief. Der geben ist uff wittwoch nach Sant Dyonisius tag. Nach Cristi unsers lieben Herren gepurtt Tusent vierhundert Sechtzig und In dem funnfften Jauren.

XV.*)

Zu wissenn. Als die Ersammen und wysen Manng Krafft der Jung, Cunrat bitterlin Und peter Riethman diser zytte von der fürsichtigen Ersammen und wysen Burgermaister und Raute der Statt Ulme haissens und geschäfftes wegen pfleger des Erwirdigen unnser lieben frowen Pfarrkirchen buwes Hie zu Ulme Und sunnder mit der willenn und Wissen Dem Erbarn Jörgen Sürlin Dem Schreiner Burger zu Ulme Ain zwifach gestiel. Namlich ain und Newntzig stend In dem Chor der gemelten Pfarrkirchen zu machen angedingt gelyhen und verlyhen haben Das zwischen den benannten Pflegern und dem Sürlin von des gestiels wegen ain solche abredung beschehen ist. Also das der sürlin das gestiel von hüt datum ditz briefs über vier gantze Jaur Die nechsten nachainannder volgend ganntz ussberaitten machen und uffrichten dartzu Im die pflegere das Holtz daruss er denne das gestiel machen soll Geben und anntwortten sollenn One sin schaden an das ennde Da er denne arbaitten wirdet der visierung So er denne In furgehalten geben Und den dry stennden nach die er denn hinndan an dem Sel altar In der gemelten Pfarrkirchen uffgerichtet hat. Darumb Im die Pflegere von Jedem stande Insunder zu lone versprochen und verhaissen hand drytzehn guldin Rinischer zu gebn Solchermauss und also Wann der Sürlin an dem gestiel zu arbaitten anfahn Will So sollenn Im die Pflegere uff den lone bar dar gebn funnfftzig guldin Rinischer und darnach und alle die wile er also In arbait und übung des gestiels ist Ouch uff den gemelten sinen lon und ouch darnach alle Cothemern**) gebn funfftzig guldin Rinischer Immer so lanng vil und gnug unntz das es von Jedem stannde Insunnder die drytzehn guldin treffe One alle geverde füro so ist beredt Was der Sürlin zu uffrichtung des

*) Münsterarchiv, Pergamenturkunde, 1469, 9. Juni, mit 3 Sigeln.
**) Quatember.

gestiels von klammern riegeln und anndern solchen dingen von Isen notturfftig wirtt das sollenn Im die Pflegere oder Ir nachkomen ouch annttwortten und geben uff Iren und one sin Costen und schaden und annders noch wytters dann wie hievor gemelt ist Sollenn die Pflegere Oder Ir nachkommen dem Sürlin dartzu zu tun nichtzitt mer schuldig und damit ganntz unbekumbert sein Sunnder der Sürlin soll fürohin alle arbait Es sye mit Bildwerk oder annderm Was denne über das gestiel gan wirdet uff sin aigen und one Iren Costen und schaden selbs lyden und dulden. Alles uffrechtlich redlich und ungevarlich Arglist und geverde hierinne genntzlich ussgeschlossenn und wann baid vorgenannt parthyen dirre beredung und besonnder die pflegere mit Erlouben willenn und wissenn der benannten Burgermaister und Raut der Statt Ulme wilkurlich sin eyngegangngen So sind zu Urkunnde und gedächtniss aller vorgeschriben sach dirre brief zwen In glycher lutte begriffenn Und Jeder parthy ainer mit der Erstgenannten zwayer Pfleger für sich und Ir nachkommen an der Pfleg In Pflegers wyse der sich der vorgenannt Peter Riethmann ditzmals geprechen halb aigens Insigels mitgepucht und von des sürlins gepette wegen Mitt der fürsichtigen wysen yttal leowen Und Jacoben Ehinger Baid Altburgermaister zu Ulme aigen angehennckten Insigeln Doch In selbs und Iren Erben unschädlich versigelt gegeben Geben und geschehen uff afftermenntag Nechst vor Sannt Vytz tag Nach Cristi unnsers lieben Herren gepurt Tusent vierhunndert Sechtzig und In dem Newnden Jauren.

XVI.*)

Ich Wilhalm Bessrer Ich Conrat Bitterlin Und ich peter Riethmann alle dry Burger und pfleger Unnser lieben frowen pfarrkirchen buwe hie zu Ulme Veriehen offennlich für unns unnd alle unnser nachkommen an der pflege In pflegers wyse unnd tun kunnd allermenglich mit disem briefe Das wir mit veraintem gutem willen wolbedachtem sinne und mute unnd sunder von haissens und empfelhens wegen Der fürsichtigen Ersammen unnd weisen Burgermaister und Rautes der Statt hie zu Ulme unnsrer lieben Herren Mit dem Erbarn Maister Mauricien Ensinger von Bernn In uchtlannd dem kirchenmaister lieplich und frunntlich überkomen und ains worden syen Also das wir In sin leptag als lang er lept zu ainem kirchenmaister der egenannten unnser lieben frowen pfarrkirchen bestelt und ufgenomen haben Das er dem munster unnd werck derselben unnser lieben frowen pfarrkirchen sin leptag, als lang er lept, mit siner kunst unnd maisterschafft getruwlich dienen usswarten versehen ouch die egenannten pfarrkirchen usswendig und Inwendig wie wir oder unnser nachkomen an der pflege In pflegers wyse Im das von bevelh unnsrer herren burgermaisters und Rauts hie ze ulme bevelhen werden notturffticlich versorgen sol und wil nach desselben buwes von nutz und notturfft Unnd ob er das zu yeglicher zyte krankhaithalb sins lybs nicht getun unnd volbringen möchte wie sich das fügte durch ainen andern der dartzu nutz und fuglich ist getan und volbracht werden schaffen alles uff sin aigen costen unnd schaden ungeverlich Er haut ouch unnsern vorgedachten Herren

*) Münsterarchiv, Pergamenturkunde, 1470, 11. Juli, mit 2 Sigeln.

von ulme versprochen unnd verhaissen, das er sin leptag hushäblich hie ze ulme In der Statt sitzen und belyben Und ob dem vorgenannten Unnser frowen pfarrkirchen münster und buwe usswendig unnd Inwendig als vorstaut nach aller notturfft mit siner kunst und arbait sin und wartten das notturffticlich versorgen unnd von ulme der Statt dehains wegs nit ryten wanndern noch komen sol unnd wil Denn mit der egenannten unnsrer Herren von ulme gutem willen und erlouben. Derselb maister mauricius haut In ouch versprochen unnd verhaissen das er sich sin leptag dehains andern werks denn der obgenannten unnser frowen pfarrkirchen buwes Weder Innerhalb noch usserhalb der Statt ulme nicht verfahen noch unnderwinden sol noch wil In dehainen weg denn mit unnsrer Herren von ulme erlouben Darzu so sol er alle die visierungen die sin vatter maister Matheus säliger über das munster unnd thuren der vorgenannten unnser lieben frowen pfarrkirchen hie Ze ulme sonder die er zu Bernn und ouch hie gemacht haut Unnd die ouch der egenannt Maister mauricius obgemeldter wyse selbs gemacht haut oder noch fürohin machen wirtt Nach sinem abgang demselben unnser lieben frowen buwe Unnd ainem andern kirchenmaister den unnser Herren von ulme an sin statt mit sinem gutem willen ufgenomen hetten werden unnd beliben laussen one allermenglichs Irrung unnd widerrede Unnd also so sol der obgenannt Maister Mauricius sins diennsts In dem namen gottes anstan Ze pfingsten Im ains und siebenntzigisten Jaure nehstkunfftig Darumb und umb solichen sinen diennste wir Im geredt haben Das wir unnd unnser nachkomen In pflegers wyse Im sin leptag alle Jaur Järlich Zu rechtem solde geben und be Zalen sollen Nuntzig guldin Rinscher Unnd daran sollen wir Im uff yegliche fronfasten In dem Jaure besonnder dritthalb unnd zwannzig guldin geben Unnd anfahen uff die fronfasten sant Michels tag ouch Im ains und sibentzigisten Jaure Und fürohin aller Järlich ouch Zu yeder fronfasten allain und besonder dritthalben und Zwannzig guldin Rinischer Unnd Im ouch darzu die herberg und behwsung geben, darinne er ietz ist Unnd Im umb den obgeschrieben sinen diennste nicht mer ze tund schuldig sin noch er noch sin erben noch nieman andro von Iren wegen unnser Herren von Ulme noch unns noch unnser nachkomen darumb umb mer nicht anzulangen haben weder mit gericht gaistlichem noch weltlichem noch one gericht noch In kainen weg Ouch sol er als bisher fry gehalten werden one alle bekumbernuss der statt hie ze ulme Es were denn das man sins Rauts das unnser Herren von ulme allain angienge bedörffte für schlos oder stette da sol man mit Im In billichait überkomen alles ungeverlich Unnd des alles Ze waurem und offnem urkund so haben wir obgenannten wilhalm bessrer und Conrat bitterlin unnser aigne Insigeln für unns und den obgenannten peter riethman und für alle unnser nachkomen an der pflege In pflegers wyse offennlich an den brief gehänckt Dero Insigeln ich obgenannter peter rietham als ain mitpleger mit sampt In gebruch und si darumb gebetten, wan ich aigens Insigels nit han Der geben ist uff mitwochen vor sant Margrethen tag Nach cristi gepurt viertzehen hundert und In dem sibentzigisten Jar.

XVII.*)

Min willigen vnderdennigen Dinst sy vich all zit beraitt ersamer wisser lieber Her der burger maister nach dem vnd ir mich gebetten hand das ich vich ain fuisirwng mach zu dem turn vnd den rost ziug das wellend ir vmb mich verdienen das han ich gemacht vnd suick die ding buy dem gaberjell mollen vich vf wirer gut vertruyen vnd mir zuifflet nit dran ir erkennet die vmmuss die ich dar vf gelait han vnd dar zu so will ich fuir hin dester williger sin vo ir min betuirffen oder vo der maister villhalm der ding irr ging so sond ir in früllich zu mir suicken so wil ich min getruien rat im mit taillen als wer ich wirer aigenner maister da sont ir kain zuiffell an han vnd ich getruy ir sechen an minne getruiven dienst den ich vich bevissen han vnd land mich des nit angeltten van sollten ir etlichen dingen nach sin kumme die man vich fuir hat gehep das ir gar in ain schwieren bu kumme veren vnd da pfleg virer got vnd was ir mir enbuietten wellend das tunt buy dissem botten

moritz ensinger kircken maister zu vlm

Dem fuirsichdigen wissen burger maister zu nerlingen minem lieben heren dem ittinger

XVIII.**)

Ain erber rat zu Nördlingen hat ainem erbern rat zu Ulme umb sein kirchenmaister geschriben, nemlich maister Moritz Endinger (!) u. sein rat gehabt von der kirchen u. des turns wegen. Der hat gerauten des ersten von des kors wegen, das der mittel altar gerukt wurd bis an die zwen pfiler, als er die angezaigt hat, die ob der kirchentür sein, do man bi dem lederlin hineingat, u. das die andern zwen altar dem mittel altar bi den neben seiten auch gesetzt wurden.

Item er sagt, die pfiler an der kirchen, die gefallen im wol, das sy tragen mügen; aber die indern (?) obern antfang gefallen im nit. Doch solt er die kirchen welben, so liess er die antfang sein als die wern; u. welcher die welben wil und die bün zum welben gemacht wirt, dem gebürt zu suchen die richtung; findt er die und mag dem nachkommen, das ist gut; findt er aber die nicht, so muss sich ainer darein schicken, das es sich selbs senft tragen sei; söll er die aber machen, so belib er bi den hohen anfängen nicht, und satzte die nidrer, das es sich selbs wol ertragen und nicht schieben möcht.

Item er rät, das man ain röstzug hab, als er des maister Hannsen Zimmerman bericht hat, da werd vil costens an erspart.

Item er rät, ob man wil, so mög man ain holen schlossstein durch den turen ufmachen.

Item er rät am turn zu machen: Er man den kapssims***) leitt, ain blindfüllung herumb zu legen u. uf dem kapssims die driuv fienster anzulegen

*) Nördlinger Missive, Papierurkunde, undatirt, zwischen 1470 und 72.
**) Nördlinger Archiv 1472.
***) Kaffsims.

u. pfiler zu claiden oder usszuziehen, und gegen der kirchen ain blinden bogen ze schliessen,

Item die fenster in ainer guten höhin lassen zu geen, und wenn die fierung ussgat über das münster, das man dann die gloggen henken wird, so sol man aber ain plindfüllung legen und ein kapssims daruff und ain glëen*), das umb und umb geen wirt, und denn in dem glën das übrig gadem sechs schuch dik anzulegen, und das glën ein schuch dik, so belibt dry schuch zwischen dem glëen und dem turn, das wirt der umbgang, und in dem glen ain achtegg anzulegen, darinn die gloggen werden hangen, auch mit acht fenster anzulegen mit siner zugehör, und auch oben ain blindfüllung u. ain dachssimms darauff, u. dann ain röschen helm und der sol von holtz sein.

Item von des schneggen**) wegen, den yetz zu vollfürn in der höh, bis der nehst sims geleit wirt, u. uf den schneggen ain kampssimbs, u. uf den kappsims ain selb tächlin von stein; wil aber ain rat, so mag er den lassen geen so hoch der turn gefürt wirt. Doch wil man in höher geen lassen, so muss man den verjungen die murdik u. mer liechter darein zu legen.

Vf Montag nach sant Jörigen tag a^o^ Lxxij^to^ hat ain rat geordnet gehabt mit maister Moritz zu geen in die kirchen u. uf den turen: Cristoff Gloggengiesser, Claus Ramung, Wilhelm Partzer, Hanns Würm stattschriber; bi sölichem schriben u. angeben ist auch Hanns Nüttinger burgermaister, auch ist dabi gewest als man den bawmaister Moritz angezaigt hat: Maister Wilhelm kirchenmaister, der Gerstner, u. maister Hanns Zimerman.

Er hat auch gerauten, das der maister fürter den turen mit gebachen stainen usfüllen u. muren und zu zeiten steinstuk ains gegen dem andern dadurchziehen u. legen söll; das bevestne den turn wol und halt stark bi ainander — und hat gerauten, jetz mit den grossen stuken vom ruhen stein zu ruwen, denn das halt den turn nit so wol zusamen.

Von der antfang wegen als man sag, es sölt dem turen dardurch abbruch beschehen, darzu sagt er, es sölt uns nicht irren, es wer daran nicht verkürzt, wenn man da welben wurd, das man denn nü zwo zollen oder zwaien finger dik in die mur gehawen wurd, darein setze man die anfang und sei als gnug als ob die anfeng gemacht wern.

XIX.***)

Wir die nachbenempten mit namen Hainrich Rembollt Bartholome Gregk und Hainrich Osswallt der zeit alle drey Von der fursichtigen Ersamen und weisen Burgermaister und Raute der Statt Ulme haissenns und befelhens wegen des erwirdigen und loblichen unnser lieben frowen pfarrkirchen bauwes pflegere Vergechenn offennlich für unns und alle unnser nachkomen an der pfleg In pflegers weise Und thun kunndt allermenngklich mit disem brieve das wir mit verainten willen wolbedachtenn synnen unnd mutte Und sonnder von haissenns und bevelhens wegen der obgenannten unnser liebenn herren

*) gleen = Gelehne, Geländer.

**) schnecke = gewundene Treppe.

***) Münsterarchiv, Pergamenturkunde, 1480, 13. Oktbr., mit 3 Sigeln.

Burgermaister und Raut zu Ulme Mit dem Erbern Matheus beblinger Stainmetz von Esslingen nachgemelter sach halb lieplich und freuntlich über ain komenn und ains worden seien allso das wir In sein lebtag ganntz auss Und als lanng er lebt Zu ainem kirchenmaister der egenanten Unnser lieben frawen pfarrkirchen pawe bestellt und auffgenomenn haben In der gestallt das er nicht macht haut noch habenn soll abzusagenn unnd urlaub zunemen doch wa Er sich In ains rautz Unnd unnserm willen nicht Und annders hiellt dann dem kirchen paw Eerlich Und nutzlich were So haut ain Raut macht und gewalt Inn über kurtz oder lanng zu urlaubenn doch ee dem mal unnd man Im Urlaub gibt So soll man In vormals begagnenn Im die ursach darumb man In ze urlauben vermaint furhalten und sein Anntwurt daran nemen alles wie sich geburet und auch mit solichen beredunngen dingen und gedingen als hernach geschriben stett Unnd dem ist also das unns der Jetzgemelt Maister matheus beblinger von Esslingen versprochenn und verhaissenn hautt das er dem minster und werck desselben unnser frowenn pfarrkirchen bawes sein lebtag ganntz auss und als lanng er lebt mit sainer kunst und maisterschaft getruwlich dienen ausswartten versechenn und dem Bawe der egenannten pfarrkirchen ausswendig unnd Innwenndig Wie wir oder unnser nachkomen an der pfleg In pflegersweisse Im das Ie zu zeittenn von bevelh wegen Unnsers herren burgermaister und Rautes hie zu Ulme bevelhenn werden Und auch sust was er schedlichs an dem Bawe gewar wurde notdurfticlich versorgen soll unnd wolle nach desselbenn bawes ere nutz unnd notdurft Er haut auch unns und unnsernn nachkomen versprochen und verhaissen das Er sein lebtag ganntz auss hausshablich hie zu Ulme In der Statt sitzen und belibenn und ob dem vorgenannten unnser frowen minster und Bawe ausswenndig und Inwenndig als vorstaut nach aller notdurft mit seiner kunnst und arbait sein und Warttenn das notdurffticlich versorgenn und von Ulme der Statt dehains wegs nit Reitten wanndern noch komen soll noch will denn mit unnserm oder unnser nachkomen pfleger des vermelten Bauwes guttem willen und erlauben. Der selb maister Matheus hautt unns auch versprochen und verhaissen das er sein Lebtag ganntz auss oder die wyl Er des vermeltenn Munsters und Bauwes gesworner und bestellter kirchenmaister ist sich dehains anndern wercks denn der obgenannten unnser frowenn pfarrkirchen Bauwes weder Innerhalb noch ausserhalb der Statt Ulme nicht verfahenn noch unnderwinden soll noch will In dehain weg denn mit unnserm oder unnser nachkomen pfleger erlauben Dartzu So soll Er alle die Visierungenn so durch sein vorfarenn kirchenmaister über das munster und thuren der vorgenantenn unnser lieben frowenn pfarrkirchenn Jetzo gemacht und vorhannden sein oder die Er Inn der egeschribenn Zeite seiner lebtag oder als lanng er kirchenmaister sein hinfuro selbs dartzu machenn wurdet nach seinem abganng oder wann Er nicht mer kirchenmaister sein wurde demselbenn unnser lieben frowenn Bauw und ainem anndern kirchenmaister den unnser herren von Ulme an sein statt bestellet unnd auffgenomen hetten werden und beleibenn laussen one allermengklichs Irrung unnd widerrede Darumb und umb solichen diennst wir Im geredt und versprochen haben das wir oder ob wir enwären*) unnser nachkomen an der pfleg In pflegers-

*) enwären = nicht (mehr) wären (lebten).

weise die weil er Also Im dinst Ist unnd den vor unnd nachgeschribner weise verwiset und nicht lennger alle Jaur Unnd ains Jeden Jars allain unnd besonnder Raichen und geben sollen Newntzig gutter Reinischer guldin der Statt Ulme werunng Nemlich auff Jede temperfasten In dem Jaur dritthalben Unnd Zwanntzig guldin Reinischer unnd In dartzu In der Behausung auff dem platz dar Inne maister Maurici sein vorfaren kirchenmaister auch gewesen ist beliben laussen Auch soll er aller beswarung und beswarnuss der Statt hie Zu Ulme frey gehalten werden In allermauss Wie maister Maurici gehalten worden Ist Es were denn das unnser herren von Ulm Sin oder Sins Ratz notturfftig wurden Es wär war Inn es woll dar Inn soll Er gevlissen willig und gehorsam sein und allwegen das Best thun oder ratten on geverde Wir habenn Unns auch mit Im des verainet das er Zwen diener hann mag Nemlich ain lerenknecht an Rauhem gestain lernen zu laussen und sust ain der ains gesellen wert sye sein taglone für sich selbs wol verdienenn müge Und Im umb maisterstuck dienen wölle Es ist auch verrnr zwuschen sein und unnser berett wäre sach das Es sich In den egeschriben sein lebtag oder Inn der zeit als lannger denne des vermelten munsters Und bauwes kirchenmaister ist begabe das der bauwe In solicher mauss mit gesellenn überladen sein wurde damit er dem allain nach notturfft und nutz des bauwes nit vor sein mochte und ains baliers notturfftig Wäre So sollenn wir pfleger auff sein antzaigen und unnser gut Beduncken Im ainen balier bestellen Und mit demselben balier nach Ziemlichen dingen überkomen Auff des vermelten Bauwes und one des benanten maister Matheus costen und schaden. Ob aber der obgenannt maister Matheus hinfüro über kurtz oder lanng mit kranckhait oder geprestenhait sins libs da gott vor sei der mauss bestricket wurd das er mit siner person dem kirchenbauw Nicht vor sein mocht So sol er auff sein Costen und one des bauws schaden Ain barlier bestellen und dingen der dem bauw mit siner kunst und Arbait vor sein mug damit daran nichtzit versumpt werd. Doch so soll all wegen ainem Erbern Raut vorbehalten sein Im vorgerürter wise urlaub zu geben Alles on all Arglist und on geverde Und des zu warem Urkunde So geben wir dem obgenanten Matheussen Bäblinger disen brieve für unns unnd unnser nachkomen An der pflege In pflegers wyse besigeltenn mit unnsern aigen anhanngenden Insigeln doch unns und unnsern Erben unschadlich, Der geben ist Am Sampstag nach Sannt Dyonisyn tag Nach Cristi gepurt Tusennt vierhundert und Im Achtzigisten Jaure.

XX.*)

Den Ersamen vnd wysen Burgermaister vnd Raute der Statt Esslingen vnserm besondern gutten Freunde.

Vnser fruntlich willig dienst voran Ersamen vnd weisen Lieben frund Als ir uns Nechstmals vmb vnsern kirchmaister ains Buws halbn So Ir In des Spittals Cappell by uch furgenomen haund geschribe habt Habn wir verstandn vnd haund daruff vnsers kirchenbuws pflegern befolchn So Si es vnsers gemellten kirchenbuws halbe bequemlich thun mugn das Si dan

*) Esslinger Archiv, Pergamenturkunde, 1483, 6. Juni.

dem benantn vnsrn kirchenmaister Sich zu uch zu fuge den obgenanntn ewen furgenomen buw zu besichtign vnd furtter darin zu rautten wie sich gepurt erlouben Vns Ist aber Im sollichen buw In laittung anzunemen zu vergunnen des mercklichn vnd Schwern buws halbe hie nit fugklich das Wöllent vnsers kirchenbuws nottdurfft halb Im bestn vermerkn vnd vns sounst zu ewrn Dienste willig han Datum frytags nach Bonifacy anno d. LXXXIII.

Burgermaister vnd Raut zu Ulme.

XXI.*)

Den Fürsichtigen Ersamen vnd Wysen Vogt pfleger vnd Maister des spittals zu Esslingen Minen günstigen lieben Herrn.

Fürsichtigen Ersamen vnd wysen Günstig vnd lieben Herrn Min willig dienst syen uwer Ersam wyssheit berayt zuvor lieben Herren uwer schryben mir geton hon Ich vernomen vnd darneben verstanden wie uch min Herrn Burgermaister vnd Rautt zu Vlme ain schrifftlich antwurt zuschick der Innhalt Ir vernamen werden So han Ich ouch an minen Herren vnser frowen pfleger uch zu Eren vnd lieb gar gutten willen funden vnd setz das In kainen zwyfel was mir yetzo von minen Herren vergundt vnd uch zugeschrieben ist Es werd mir hienach So offt Ir min bederffent zu uch zu reytten vergönnet des bederffen wir gantz kain sorg haben Vnd so mir nun erloubt ist wann Ich Statt haben mug mins buws halb das Ich dann zu uch komm Also will ich gutten flyss ankeren vnd min buw ordnen zu uch zu kommen So Ich ymmer erst kan vnd mag Ob er min mainung uff uwer verbesseren das Ir den gibel, daruff die Glocken hangen die zytt abromen vnd die gehowen stain an ain ortt legen do man Si hernach zu brauchn ouch findn möcht dessgeleich das man yetzo den Sommer stain brechen vnd die Im wintter howen liesse des grundes halb So bald ich zu uch käm wöllt Ich ouch helffen dar von reden wenn vnd wie der an zu gryffen wäre Darumb So lannd mich uwer mainung ouch verstan vmbe das ob Ir furnemen wölltent Stain brechen laussen So wöllt Ich uch maussen wie die Stuck sein söllten zu schicken vnd allweg tun was mich dem buw zu nutz gutt sein bedüchte dass sich uwer ersamen wyssheit zu mir wol versehen mag vnd ob es uch gutt bedüchte So mügt Ir sollich min schrifft an mine Herren Burgermaister vnd Rautt by uch ouch lanngen laussen Datum vff Sampsstag nach Sannt Erasimus tag Anno Domini LXXXIII.

Matheus Böblinger kirchenmaister zu Vlme.

XXII.**)

Ich Matheus Böblinger kirchenmaister zu Vlm Bekenn offenlich mit disem brieff Nachdem die Ersamen vnd weisen der maister vogt vnd pfleger

---

*) Esslinger Archiv, Papierurkunde, 1483, 7. Juni.

**) Esslinger Archiv, Pergamenturkunde, 1485, 10. Mai, mit Böblingers Petschaft auf grünem Wachs: [mark]

sanct Kathrinen Spittals zu Esslingen In namen vnd an statt desselben Spittals dürfftigen In willen syen zu nutz vnd notturfft der armen dürfftigen vnd anderer des Spittals zuverwandten Ain Nuwe Capell an denselben Spittal zu bawen das Sy mich zu Obermeister vnd laytern sölchs baws angenomen vnd bestelt habn Der gestalt das Ich solchn baw nach dem besten vnd nutzlichsten angeben den durch ein Barlierer aufffürn vnd layten vnd selbs darzu komen sol so dick das not sein würdt vnd Ich von meinen Herren zu Vlm Irs baws halb des Vrlob erlangen mag vnd dem von anfang biss zu end auss also vor sein das der mit getrewen fliss vffbracht vnd volfürt werd ane gefärd. Darumb sollen vnd wollen sy vnd alle Ir nachkomen mir alle Jar zu belonung meiner kunst müe vnd arwaydt zechen Guldin Römisch zu lon vnd Jarsold raichen vnd geben vnd mich alle fartt so Ich zu solchem baw komen wird auff vnd ab kost fry halten vnd verzeren, vnd sol sollich Jarsold weren so lang biss der baw gantz vollbracht würdt. Es were dann das sich begebe das man mit sollichem baw gantz still steen vnd nichtz daran arwayten würde. Als dann sol Ich auch meines lons still stan vnd sie mir sölliche Zitt nichtz zu geben schuldig sein, Item das Ich zu söllichem baw zu Barlierer verordne meinen bruder Luxen oder ain andern Inen gefällig vnd mein bruder marxen bey dem baw zu vnser frowen Cappell belieben lauss Item das Ich allweg nach Irem gefallen knecht vnd gesellen zu söllichem baw bestelle vnd welcher Inen vnder denen so ich also bestellen wurd zu ainicher Zitt nit eben sein vnd gefallen wirdt das sy denselben mögen vrloben vnd Ich pflichtig sy ainen andern an. des gevrlobten statt zu stellen nach Irem gefallen. Desglichen sol es auch mit dem Barlierer gehalten werden. Doch so sol Ich auch macht haben ob mir der Barlierer oder ainicher vnder den gesellen nit gefiel denselben zu vrloben vnd ain andern an des selben statt Inen gefällig zu bestellen Item das sy yedem gesellen so Ich also an sollichen baw stellen wurd ain yeden Sommertag dry schilling heller vnd ain yeden winttertag funfzehen pfenning zu lon vnd fyrtag vnd werchtag zu essen vnd zu trinken geben der mass wie nachfolgt Nemlich ain morgenessen ain ymbiss ain vnderessen vnd ain nachtessen Item zum morgenessen ye dryen gesellen ain altmass weins dessgleichen zum vnderessen Item zum ymbiss weins genug vnd je vier knechten funff stuck fleisch vnd ain gericht darzu desgleichen zum nachtessen Wan man aber nit flaisch isset sol man Inen zum ymbiss dessgleich zum nachtessen drew gericht geben Item das Sy yedem Barlierer des. tags Sechs pfenning meer geben sollen dann den gewonlichen taglon der gesellen darzu alle Jar zu wichennachten ain guldin zu ainem gutten Jar Item Im ain ziemlich behawsung bestellen vnd alle Jar dry wägen voll Holtz geben vnd antwurten In Sein behawsung Vnd ob der ain lerknecht haben wurd sol an Inen stan was sy dem selben zu lon geben Item das Ich auch vnder den gesellen so Ich stellen wurd ain grundmaister bestellen vnd demselben befulchen sol des grundes gut acht zu haben vnd von ainem zum andern zu besehen das der recht vnd wol aufgefürt werd demselben grundmaister sollen sie vnd Ire nachkomen zu dem gewonlichen taglon geben alle tag sechs heller. Das alles sol von baiden tailen wie obstect gehalten vnd kain tail von dem andern witter noch meer ersucht oder angestrengt werden Alles getrewlich vnd ungefarlich. Doch

ist mit sondern worten hier Inn beredt und bedingt Ob Ich auff das schriben So ain Erber Raut main Herrn Burgermaister vnd Raut zu Vlme vnd den kirchenpflegern daselbs tun wirdt des nit Vrlob gehaben möcht das dan solch Vberkomen tod vnd ab sy vnd kain tail gegen den andern icht binde, Das zu Vrkund hab ich obgemelter matheus Böblinger dweil Ich mein aigen Insigel yetz nit bey mir hab mein aigen Bitschitt offenlich gehenckt an disen brieff der geben ist auff afftermontag nach dem Sontag Vocem Jocunditatum Nach Crists gepurdt Tawsend vierhundert vnd im funff vnd achtzigsten Jare.

(In zwei Entwürfen zu diesem Vertrage, vom 8. Mai 1485, welche sich auf kleinen Papierzetteln im Esslinger Archive noch vorfinden, befinden sich ausser den in dem Vertrage aufgenommenen Bestimmungen noch die weitern: 1) dass die Gesellen zu jedem Essen „alweg käs genug" bekommen und 2) bei der „Morgensuppe eine halbe Stunde, beim Imbiss eine Stunde sitzen" sollen).

XXIII. *)

Den Ersamen vnd weisn Burgermeister vnd Rat der Statt Esslingen vnsern besondern gutn frundn.

Vnser fruntlich willig dinst voran Ersamen vnd wisn Liebn frund Als ir vns jetzo geschriebn vnd begert hand vnsrn kirchenmaister ain paw ainer Cappellen bey euch anzugebn vnd durch ain parlier in leitung zu nemen Auch im ze Zeittn So es an vnsrm baw nit verhindert dartzu zu komen zu vergunnen, habn wir vernomen vnd ewer weishait zu gefalln So wolln wir dem benanntn vnsrm kirchnmaister den paw der egemelten cappellen bey euch inn hallt ewer schrifft anzunemen gern erlaubn vnd Im auch zu Zeitn, So er es vnsers kirchenpaws halbn mit füge vnd an schadn thun mag dartzu zu reitn vergunnen Doch Also das er sich alwege zu Jedn Zeittn fürderlich wiederumb herheim füg damit an dem benannten vnserm kirchpaw nichtzit versawmbt noch verwarloset werd Dann ewer weisheit lieb vnd Dinst zu beweisn Sein wir willig — Datum samstags Nach vnsers liebn hern Auffarttag Anno domini lxxxv.

Burgermaister vnd Rat zu Vlme.

XXIV. **)

Den ersamen vnd wisen Hern Vogt pfleger vnd maistēr dess spitals zu Esslingen minen lieben Herren.

Min vnderdenig wilig dinst ersamen wiesen lieben Hern nach dem vnd uwer aller wieshait vnd ich ain verschriebung gegen ain ander gemacht

*) Esslinger Archiv, Papierurkunde, 1485, 15. Mai.
**) Esslinger Archiv, Papierurkunde, 1485, 21. Mai.

hond als von uwerss spitals kirchen buw wegen uff ain verginden von ainem ratte vnd miner Herrn zu Vlm in mass wie dan durch uwer verschrieben gebetten ist worden allso ist soliche mir verginnt vnd erlupt worden vnd ist miner heren mainung wan man min notdürfftig were das man dan mir alwegen acht tag oder fyrzechen verkunte vor hin da mit das ich mich yrss buws halben och dester bass dar in kunde schicken vnd och bringt der bot zeger dess brieffs ainen brieffe von ainem ratte zu Vlme da werden yr die vergindung och in wol verstan werden vnd bitte uch den selben brieff zu behalten wo solichs verginden vergessen wirde das man danost ain anzögung hette, vnd wiessen lieben Heren wen uwer wil sye die ding anzuffochen da wil ich allen flyss in bruchen vnd mechten wol anffachen die Hoffstat zu romen vnd im Haimbach in vnser ffrowen gruben zu brechen zu ettlichen Dingen zu howen da wölt ich bretter vnd zol zu schnieden von dess zugess wegen zu machen da haben maister Hans vnd ich ain abredung mit ain ander verdon vnd bitte uch mir by disem botten ain antwurt zu schrieben vnd min bittschafft habe ich by dem schrieber in dem stüblin lassen liegen yr wolen dem schrieber beffelchen by dem botten das zu schicken nit mer der almechtig sye mit uwer aller wiesheit geben uff dem hailigen pfingst abent Christi anno 1485.

Matheus Böblinger uwer under deniger.

XXV.*)

Den Fürsichtigen Ersamen vnd Wysen Burgermaister vnd Rawt zu Esslingen Minen gunstigen lieben Herren vnd guten Frewnden.

Fürsichtigen Ersamen vnd Wysen gunstigen Lieben Herrn Min willig früntlich dienst Sye ewr Ersamen Wysshait berait zuvor an. Nachdem vns marx Böblinger min Liebr Bruder Sälig, den gott gnadig sey, bey ew maister vnsr Lieben Frowen baw gewesen, todes vergangn ist, desshalb Ir, als Ich mich versich, ains anndern an sein Statt nottürftig werden, Demselben nach Bitt Ich Ewr aller Ersamen Wysshait, So vlyssigst Ich Immer kan vnd mag, Ir wöllent Stephan Waid minen Swäger für annder zu sollichem Baw kommen vnd den dess geniessen lassen, das mir an Im nit zwyffelt dann das er Sollichem baw wol ob sein vnd den nach Siner ansechnung wol furn muge, als Ir dann den by euch an dem baw des Hailigen gaistes ouch also erkennt haben mügt. Vnd ob der genannt min Bruder sälig Ainich arbait an vnser frowen bawe ussgemacht vnd die nit uffgelegt oder an Ir Statt gesetzt hatte, So erböut Ich mich yetzo das Ich mich zu siner Zitt Vnd So Ir min begrn wurden, mich zu euch zu fügen vnd die selbigen arbait yede an Ir Statt, dahin Sy gehöret anzuzaigen vnd zu verordnen nach notturfft des Baws. Wo dann ewr wysshait hinfüro ettlich annder fürnemen wöllte oder wurde, als dann So wöllte Ich vnd min Bruder Lux, der mins Herrn von lasten Werkmaister ist, euch vnd dem benannten minen Swager, wo der von euch aufgenommen, So verrn dess ain notturfft sein wurd,

*) Esslinger Archiv, Papierurkunde, 1492, 4. März.

Ratlich vnd Hillfflich sein Wyle Ich nun vermin, das des bemelten ewrs Spitals bawe durch den genannten minen Swager In kurtz zu ennd gebracht werde, So bitt Ich euch wie vor, denselben by euch zu beheben, vnd zu vnsr Frown Baw komen laussen, Das will Ich vmb ewr aller Ersamn wysshait vnd vmb ain yeden Insonnder mit min willigen vnd früntlichen Diensten, wo Ich kan, verdinnen. Datum Sammsstags der virt tag des Monats märtz anno d. LXXXXII.

Matheus Böblinger kirchenmaister zu Vlme.

XXVI.*)

Den ersamen vnnd weisen Burgermaister vnnd Rate der Stadt Esslingen vnnsern besonndern guten Fründen.

Vnnser früntlich willig Dinst voran. Ersamen vnnd weisen lieben Fründ, Nachdem dem Thürm an vnnser lieben Frowen Pfarrkirchen hie bey vnns merklich prüch zugestannden sein, die durch hingeen vnnd schleissen der Zeit gross sorgen nicht mit klainem schaden auf Im tragen, Sein wir demnach sollicher prüch halben Eylennd hilff, vnnd gutter Stainmetzen nottürftig, demnach vnnd so wir nit zweiflen Ir syent der Junckfrawen Marie vnnd den lieben Heyligen, in der Ere vnnser Pfarrkirchen geweiht ist, zu lob in den Dingen erschliesslich hilff vnnd Fördrung ze thun sonnder genaigt, Bitten wir Ewer Weisshait gar vleissig Ir wöllent vnns zu lieb vnnd dem egenannten Kirchenthurm zu hilff vnnd gut fünff Stainmetzen vnnd namlich Steffan, der zu Dinkelspühel gewesst ist, Niklausen von Knüttlingen, Hannsen von Rottemburg auf der Tawber, Hannsen von Hall vnnd Endrissen Weissenburger fürderlich vnnd on alles verziehen her gen Vlme schicken mit bevelch zu wendung söllicher prüch mit trewen zu helffen vnnd zu arbaiten, der yedem wirdt man ainen tag zu winterlon geben Zwainzig pfenning, vnnd ainem, der auff der Mawer arbeitten vnnd mawern kan, Viervnndczwainzig pfenning, Vnnd beweisent Euch hierinn so fürderlich vnnd gutwillig als wir vertrawen haben, Stet vnns vmb Ewer Weisshait mit willen zu verdienen, Vnnd wiewol wir vnns in den Dingen abslags nit versehen so bitten wir hierumb Ewr verschriben antwurt wider mit den botten. Dat Sambstags nach Francisci Anno LXXXXIII°

Burgermaister vnnd Rate zu Vlm.

XXVII.**)

Den Ersamen vnnd weissen Burgermaister vnnd Rate der Statt Esslingen vnnsern insonnder lieben vnnd gutten Fründen.

Vnnser früntlich willig Dienst zuvor Ersamen weissen besonnder lieben vnnd gutten Fründ in der vergangen Nacht hat das Wetter usser Verhenngk-

---

*) Esslinger Archiv, Papierurkunde, 1493, 5. Oktober.
**) Esslinger Archiv, Papierurkunde, 1494, 27. Junius.

nuss des Allmechtigen vnnsern kirchthurm schwärlich zerschlagen vnnd merklich grossen schaden daran gethon. Bitten demnach Ewer Ersam lieb vnns ewren Steinmetzen oder kirchenmaister unverzogenlich by disem vnnsern Botten zuzeschicken vnnd den bevelch thon so er solichen schaden besichtige, das er dann sin getrewen Rat geb, wie dem thurm ze helffen vnnd sich in den buw zu schicken sig. bewisend ewch hierin gatwillig, als wir sonnder Vertrawen haben wöllen wir umb ewer Weisshait geflissentlich vnnd mit willen verdienen. Datum uf Sampstag nach Johannis Baptiste. Anno domini LXXXXIIIIo.

Burgermaister vnnd Rate zu Reuttlingen.

XXVIII.*)

Den Ersamen vnd weysen Burgermaister vnd Ratte der Statt zu Esslingen vnsern besundern lieben vnd gutten Freunden.

Vnser freuntlich willig Dienst berait bevor Ersamen und weysen besundern lieben vnd gutten Freund. Der Zusendung Ir vns vff vnser schrifftliche Bitt geton hand Euwern kirchen Maister Matheus sagen wir euch zemal vflissig vnd freuntlich Dank dann er hat nach vnserm verstan treuwen vleiss vnser beger nach ankert vnd brucht den wir ouch zu danck von Im angenomen haben. Wellen ouch vmb euwer Ersamkeit söllich Zusendung in glicher vnd vil meren sachen wa sich das begeben wirt, vnverdrossen gutwillig verdienen. Geben vff afftermontag nach dem Sontag Judica Anno dni LXXXXVI

Burgermaister vnd Rat zu Gemünd.

XXIX.**)

Dem Ersamen und weyssen Burgermaister vnd Rat der Stat Esslingen vnsern besundern Lieben vnd guten Fründen.

Vnser früntlich Willig Dinst mit Fleiss berait zuvor Ersamen vnd weyssen. Besonnder lieben vnnd gutten Fründ. Wir schriben hiebey Maister Matheusen Böblinger kürchenmaister dess wir zu ainem vnnser Pfarrkürchen notturftigen Buws zu geprauchen nottürftig sind. Bitten wir Ewer Ersam lieb vnnd gutt fründschaft Sy welle vnns bemelten Maister Mattheusen leihen zu vnnserm Buw allher zu kommen vergonnen vnnd by disem gegenwirttigen vnnserm dienner zu schicken vnns das nitt verzeichen sonnder so guttwillig beweissen alls vnnser sonnderlich vertruwen statt vnns in dem gemäss myndern vnnd meren mit willen vmb Ewer Ersamkeit zu verdienen. Dat. Sambstags vor Misericordia dni Anno LXXXXVI

Burgermaister vnnd Rat zu Memmingen.

---

*) Esslinger Archiv, Papierurkunde, 1496, 22. März.
**) Esslinger Archiv, Papierurkunde, 1496, 16. April.

XXX.*)

Den Ersamen vnnd weyssen Burgermaister vnnd Rat der Statt Esslingen vnnsern Besonndern Lieben vnnd gutten frunden.

Vnnser. fruntlich willig dinst mit fleiss berait Zuvor Ersamen vnnd weyssen Besonnder Liebn vnnd guttn frund Vmb dass Ir vnns Ewern kürchenmaister Matheus Böblinger vff vnnser schrifftlich Beger gelihen vnnd vergönntt haben Wir zu guttem gefallen vnnd in zu vollfierung vnnsers kürchenbuws angenommen vnnd sagen Ewer Ersam weysshait Sollchs fruntlichen Willen fleissign danck Begerennde dess myndrm vnnd merem vmb Ewer Ersam Lieb zu uerdienen. Datum frytags nach Inventionis Crucis Anno d. lxxxxvj

Burgermaister vnnd Raut zu Meminngen.

XXXI.**)

Ich Matheus Böblinger Bekenn Vnd thun kundt offennbar mit disem brieffe Das die fürsichtigen Ersamen vnd weisen Burgermaister vnd Raut der Statt Esselingen mich zu Irem Hindersessen so lanng es Inen vnd mir liebt angenomen haben mit nachfolgenden gedingen Namlich so soll Ich In Zitt mins Hindersicz Irer Statt nutz vnd fromen furdern vnd schaden werenn Vnd umb all vnd yede sachen die sich In Zitt sollichs hindersicz verlawffen vnd machen wurden vor Irem Stab vnd gericht recht geben vnd nämen nämen vnd geben. Vnd Innerhalb der Statt Mauren so es sich begäb helffen weren Retten vnd bestthun wie andern die Iren ungefärlich. Item Ich soll keiner Zunfft noch handtwerckh In Ir gewerb noch handtierung griffen Ich habe mich dann zuvor mit der Zunfft In deren gewerb oder handtierung Ich gryffen wolt desshalb vertragen Item ob ich ligende guter In Ir Statt Zwing vnd bänn durch kawff oder annder wege an mich bringen wurde, so soll ich die versturen vnd dar von thun wie anndern Ir burger vnd so ich mich widerumb von Inen entziehen wurd, die selben liegenden guter die ich also kawfft oder In ander wege an mich bracht hett In Jares frist des nächsten nach sollicher entziehung widerumb verkawffen gegen Iren Bürgern Und nyemands andern. Und kainer anczal Inen von sollichen guter pflichtig sein ausgenomen ob mich In Erbfal weiss ettliche guter die vormals In Ir Statt Stewr gelegen angefallen wärn oder noch anfalln wurden die selbe sollen Ich oder min erben als dann veranczalen wie dann Ir Statt recht deshalb aussweist. Item so soll Ich von solhem meinem sitz Jarlich auff sanntt Jacobs tag apostoli In Iren gemainen seckel geben vnd antwurtten Vier Reinisch gulden alles one gefard. Dargegen sie vnd Ir nachkomen mich sollich Zitt mins hindersicz sollen vnd wollen schützen Schirmenn vnd hanndthaben gleich Iren Bürgern Vnd sunst aller anderer beswärd vnd aufflegung meiner person vnd guts halb gar vnd gantz fry halten alles one gefärd. Darauff Ich dann dem allem wie obstett getrewlich vnd ungefarlich nach zu komen ain ayd zu got und

---

*) Esslinger Archiv, Papierurkunde, 1496, 6. Mai.

**) Esslinger Archiv, Pergamenturkunde, 1496, 1. August, mit dem Sigel des M. Böblinger.

den hailligen vor Inen In Raut versamelt geschworen hab. Das zu offem vnd warem Urkundt So hab ich obgemelter Matheus Böblinger mein aigen Insigel offennlich gehenngkt an disen brieffe Der geben Ist auff montag Nach Sannt Jacobs tag apostoli Nach crists geburt tausent vierhundert Newntzig vnnd Sechs Jare:

XXXII.*)

Den Ersamen wysen vnnsern lieben besonndern Burgermaister vnd Rat zu Esslingen.

Ulrich von gottes genaden Hertzog zu Wirtemberg vnd zu Teckh Grave zu Mümpelgart &c. mit geordnetem Regimennt.

Vnnsern grus zuvor Ersamen weysen lieben besonndern zwischennt vnnsern lieben getruwen Vogt vnd gerichte zu Vrach als Oberpflegern vnd Verwesern Irer Stifftkirchen Sancti Amandi ains- vnd Maister Petter Stainmetzen von koblenntz daselbst zu Vrach sesshafft anderntayls halltenn sich Irrung vnd Spanne des kirchenthurms vnd der berürten kirchen halben von den benanten von Vrach Mayster Pettern zu buwen verdingt vnd als sie vernomen nit als er in kraft das verdinngs pflichtig sey volfertigt noch geweret. Dorum wir Dann sie baiderseidts vff ainen obman mit glychem Zusatz betedingt vnd veranlasst haben. Vnd hat daruff mayster Petter zu ainem Zusatz erwelt vnd bestimmpt uwern Werckmaister Mayster Matheuss Stainmetzen. Hierumb bitten wir Vch Ir wellt den yetztbenanten mayster Matheus vermögen das er vff Sonntag zu nacht nach Sannct Jerigen tag schierst zu Vrach syn gericht enwerends Montags früw mit dem bemalten obman vnd den anndern Zusätzen den berürten buwe Im augenschyn zu besichtigen vnnd helffen zu hanndeln als sich in krafft dess anlass zu thun gepüren wirdet Vnd Vch dess so vnversagter gutwilligkait zu bewysen als wir vch dess getruwen vnd gegen vch vnd benantem Mayster Matheuss gnediglich beschulden wollen Vnd wiewol wir vnns dahains abschlags versehen begern wir doch dess Vwer verschriben antwurt by disem botten, darnach haben zu richten. Dat. Stutgarten Montags nach Letare Anno dñi xC primo.

XXXIII.**)

Cristoff von gots gnaden Margrave zu Baden etc. vnd Grave zu Spanhaynn.

Vnnsern grus, Ersamen wysen lieben besonndern, Als ir vff vnnser begeren durch vnnsern lieben besonndern Hanns Sachsen ewern burgermaister an üch beschehen. Disem gegenwärtigem üwerm Werkmaister, sich zu vnns zu fügen erlawbt, Haben wir denselben zu Anschlag vnnserer fürgenomenn büw bissher gebrucht, vnd vff sin anhalten, Ine, widerumb zu üch zu ryten, lennger nit vffhalten können oder wöllen, Sagen üch auch des

---

*) Esslinger Archiv, Papierurkunde, 1501, 22. März.
**) Esslinger Archiv, Papierurkunde, 1503, 4. August.

grossen dannck, mit flyss güttlich Bittennde, So wir hernachmals sin widerumb begeren werden, Ime zu erlawben, In zu anrichtung vnd volfürung obgemelter vnnserer nüw fürgenomner büw haben zu gebruchen, Vnd üch In dem nach vnnserm vertrawen guttwillig, vnd wie wir üch des selbs genaigt wissen, beweisen, daran tut Ir vnns sonnder gut gefallen, gnediglich vnnd günstlich gegen üch vnd ewer Stat Esslingen zu beschulden. Datum Baden vff fritag nach Sannct Peters tag Advincula. Anno d. tertio.

XXXIV.*)

Kurzer Inhalt des Gerichtlichen „Libells" ausgestellt vom Gericht der Stadt Esslingen.

Stephan Waid bekam 1501 den Auftrag, die Kirche in Köngen neu aufzuführen, einige Zeit nachher wurde ihm das „Werk des hohen doms in Constanz übertragen und er bekam Urlaub hiezu, da er versprach, sein Schwager Meister Dionysius Böblinger werde an seiner Stelle den Bau ausführen, aber im Jahr 1504 starb Waid, D. Böblinger führte den Bau, um den er sich früher schon wenig bekümmert hatte, nicht aus, und so kam es, dass der Ortsherr Conrad Thumb v. Neuburg und die Kirchenpfleger den Böblinger und zugleich dessen Schwester Ursula, Waid's Wittwe anklagten, wobei namentlich zur Sprache kam, Dionysius B. sei „Gemeiner" (Mittheilhaber) am Bau gewesen, was dieser läugnete, da er nur „als Knecht und Balier" Theil genommen habe. Nach vorgenommenem Zeugenverhör erkennt das Gericht diess auch an und es handelt sich nur noch darum, ob Stephan Waid zu viel empfangen habe, weil die Kosten des Fundamentbaus die Kirchenpflege in Köngen übernahm. Das diess geschehen sei, nimmt auch das Gericht als erwiesen an. Damit endet das Libell. Weiteres vom Verlauf des Processes ist nicht aufzufinden; in demselben aber genannt sind als „fürsprech Ursulas" Hans Waid, und als Schätzer der Baukosten Jakob Stamler Baumeister und Caspar Zimmermann Werkmeister Herzogs Ulrich von Wirtemberg.

XXXV.**)

Bestandbrief, um das Sacrament Häuslein in der Pfarrkirche allhie.

Zu wissen sey allermenigklich, das die Ersamen weisen Jakob Reuter und Thoma Schnell, Baid burger des Raths zu Bopfing, und der Zeit als verordnet Pfleger der Pfarrkirchen des hailigen Himmelsfürsten Sanct Blasii, mit Wissen und in Gegenwärtigkeit der würdigen Ersamen und weisen Herren: Ulrichen Cun, aus der löbl. Reichsstadt Ulm bürtig Pfarr zu Bopfing, auch Bürgermaister und Raths daselbst, uns heut dato den Erbarn Maister Hannsen Böblinger, eins aufrechten redlichen Bestandsweys Ein staines Sacramenthaus in die obgnannte Pfarrkirchen zu machen und zu setzen der-

*) Esslinger Archiv, Papierurkunde, 16 Folioblätter, 1507, 16. April.
**) Bopfinger Kirchenarchiv, Papierurkunde, 1508.

massen wie hernach folgt — verliehen haben. Anfänglich (1) sollen und wollen die ehrgedachten Pfleger oder ihre Nachkommen, zu solchem Werk (und anders mer trift) Stain, Bley gnug auf des obgenannten heil. Sct. Blasiis Kosten bis auf die stät führen, ordnen und geben. Alsdann (2) soll und will der vorgenannt Maister Hanns dasselb Sacramenthaus auf seine Kosten darlegen seines eigenen Werkzeugs und um den Lohn, wie hernach geschrieben stät, machen und setzen, in aller Form und Maass, wie die Visirung darüber begreiffent ausweisst und (3) des mehr ein Barmherzigkeit und zweien Engel die nicht darinn verzeichnet aber mit sondern Worten in den Bestand verdingt sein. — Jedoch soll man Ihme (4) allen Werkzeug, so lang er die braucht in der Arbeit, ohn all sein Entgeltnus mit Spitzen und Schleifen frey halten. Und wann (5) das dermassen, wie oblaut gesetzt und gemacht ist: Sollen und wollen ihm die mehrgenannten Pflege oder ihre Nachfolger für solch sein Arbeit, Mühe, Kost und all Sachen — fünf und vierzig guter reinisch gulden, gemeine Landswehrung ohn allen Eintrag, ehrbarlich, und schön ausrichten heben und bezahlen.

Alles getreulich und Ungefehrlich.

Das zu einem Gedächtnis sind der Zeit zwei gleichlautend gemacht auseinander geschnitten, und jedem Theil eines gegeben am Tage Andreae Apostoli:

Anno Domini octavo.

XXXVI.*)

Ich Bernhart Winckler von Rosenhain Bekenn und vergich offenlich und thun kunt allermenigklich mit dem brief Dz ich mich mit guttem freyem willen und wolbedachtem mutte Zu dem Ersamen und weysen Hainrichen Gynnzburger Matheusen Lupin Richter und Daniel Schleicher alle drey Burger des Rats und der Zeit von haissens und bevelchens wegen Der Fürsichtigen Ersamen und weysen Burgermaister und Rate der Statt Ulme pflegern unnser lieben frawen pfarrkirchen baws daselbs und allen Iren nachkomen an der pfleg in pflegers weiss mein Lebenn lanng allss ain kirchenmaister versprochen und verpflicht hab In der gestallt Das Ich Zu yeder Zeit so man an dem vermelten baw Zu arbaiten pflegt an meiner arbait sein Der Hütten getrewlich obligen und warten und das so mir alls ainem kirchenmaister Zu versehen Zusteet getrewlich aussrichten versorgen und verwesen Auch Inen alls pflegern unnd Iren nachkomen in pflegers weis und bemelten meinen herren Burgermaister und Rate alhie Zu Ulme getrew gehorsam und gewertig sein soll Auch des baws nuz fürdern und schaden wennden unnd warnen Und ob Ich von den gesellen ainich missbrauch oder annders das dem baw und Inen alls pflegern und Iren nachkomen Zu schaden diente oder kem sech oder gewar wurd so soll Ich dieselben gesöllen Rechtvärtigen und straffen Und ob mir die sach in sollichem Rechtvärtigen und straffen Zu schwer sein wollt oder wurd Allssdann sollichs an Sy bringen und lanngen lassen alles nach meinem bessten vermugen ungeverlich Ich soll auch das so mir alls ainem kirchenmaister von visierungen von gezewg und annderm Zu

*) Münsterarchiv, Pergamenturkunde, 1518, 3. Mai, mit 2 Sigeln.

der kirchenbaw dienennde eingeannttwurt gegeben und bevolhen wirdt getrewlich unverendert behallten und Innhaben und des baws nuz damit schaffen und fürdern Und nach meinem tod soll dasselbig alles Inen oder Iren nachkomen pflegern widerumb überannttwurt werden on widerred Und umb söllich mein Arbait und wart söllen Sy alls pfleger oder Ir nachkomen an der pfleg mir mein leben lanng Ich sey gesund oder siech und mug arbaiten und dem kirchenmaister Ampt vor sein oder nit Zu mein hannden raichen und geben Nemlich all wochen wochenlich und yede wochen allain und besonnder funff und dreyssig schilling heller Sy haben mir auch insonnder hier Inn verwilligt und Zugelassen Das Ich ain lernknaben haben Und das wir demselben lernknaben anfenngklich bis Zu aussganng der lern Jar gannzen und völligen lon geben sollen Und so desselben Jar auss sein allwegenn ainen anndern an desselben statt annemen mög Sy noch Ir nachkomen sollen auch nit macht haben, mir mein lebenlanng urlob Zu geben noch Ich dessgleich urlob Zu fordern noch Zu nemen auch nit macht haben Doch soll Ich den Baw verwesen alls lanng und Er vermag und mir muglich ist Und auf das so hab Ich Inen bey hanndtgebnertrew an ains Rechten Aid statt gelopt versprochen und verhaissen bey diser bestallung Zu beleiben und dem getrewlich nach Zu komen alles on all arglist und ungeverlich Und des Zu warem Urkund so hab Ich mit fleis Erbetten Die Ersamen und weysen Hainrichen Krafft unnd Berchtold Remen baid Richter des Rats und Burger Zu Ulme Das die Ire aigine Innsigel doch Inen und Iren Erben on schaden und offenlich gehenngkt haben an den brief Der geben ist auf Afftermontag nach dem Sonntag Jubilate nach Ostern Nach Cristi geburt funffzehn hundert und im achzehennden Jare.

Ein italienisches Künstleralbum des XVI. Jahrhunderts.

Graf Edmund Zichy in Ungarn ist im Besitze eines höchst interessanten Albums, dessen Inhalt in mancher Beziehung einen klaren Einblick in die Entwicklung und den Fortgang der Kunst der Renaissance gestattet. Dasselbe besteht aus drei Haupttheilen: aus einem epigraphischen, belletristischen und einem architektonischen; alle drei sind entstanden in den ersten Decennien des 16. Jahrhunderts und, wie die Wasserzeichen einiger mit den älteren zusammengebundenen späteren Papier-Blätter beweisen, wäre der Einband jedenfalls erst in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts zu setzen. Das Format ist Kleinfolio, 0,298 zu 0,210 Mêtres.

Das Buch wurde vor etwa 20 Jahren aus Italien nach Ungarn gebracht, durch Litterati Nemes, einen Curiositätenhändler, der zumeist im Auftrage des Liebhabers Jankovics reiste. Nemes bemerkt auf der ersten Seite, man habe ihm diese „Rarität als Besitzthum eines ehemaligen Architekten des Königs Mathias Corvinus empfohlen", und um dieser Aussage mehr Gewicht zu geben, hat er sich erlaubt, auf Folio 12 Verso in ein daselbst befindliches ursprünglich leeres Wappenfeld den böhmischen Löwen und den Raben des Corviners, ziemlich ungeschickt hineinzuzeichnen.

Es kommen in diesem Album folgende Jahreszahlen vor: 1489, dann von 1492 bis 1500, beide inclusive, ferner 1509, dann 1535, 1536, endlich die jüngste 1545. Schon aus diesem langen Zwischenraume, wie auch aus der Verschiedenheit der Handschriften geht ein mehrfacher Wechsel der Besitzer hervor, welchen das Buch seine Entstehung verdankt.

Auf Folio 199 R. dem letzten, lesen wir in verzierter Schrift:

Fosemo alliuelar elmarti scto. MccccLxxxvιιιj. {Zuam damartiggno - da treuiso.
Fiero Ziani da venezia teniua el Co.

Misier Gabriel gradenigo
Misier Justiniam Molexini } Provisores — {Alesio da bergamo
Zuan da lamassa } riuaguardaua.

Quesa sie laliuellacione seconda — {Martin Spagnuol.
Hieronymo Mallatini soprastaua.

Darunter sieht man eine skizzenhafte Zeichnung, in welcher der Name des Flusses Brenta dreimal vorkommt. Eine ähnliche verzierte Handschrift findet sich auf Fol. 45 V. sonst kommt die verzierte Schrift nicht wieder vor.

Auf Fol. 1 R. unten ist zu lesen:

Profecia trouada Ataranto in la chiexia de San. Cataldo.
Del 1492. Populo state in vui (gehet in euch).
1493. Re ditalia Sta in te.
1494. Sara tradito la Sria de S. Marcho.
1495. Lo formento dorzo valera a 20/25.
1496. Sara destruto li Zudei.
1497. Ogniun dira ben state.
1498. Ogni naue sara in porto.
1499. Non se aprexiara l'oro ne larzento.
1500. Idio farano li soi comandamenti.
ASAI. SA. CHI. SA.
MA. PIV. SA.
CHI. SA. ETACE.

Gallorum leuitas germanos justificabit
Italie grauitas gallos confuse necabit
Gallus succumbet. Aquile vi (weggerieben)
Mundus adorabit: Erit urbs . . . .
Mille ducentis bis X nonaginta . . . .
Sex tribus adiuntis consurget . . . .
Terre motus erit: Equi nō . . . .
Constantina cadet & qui . . . .
Et lapis erectus: De alta palacia Rex (?)
Papa cito moritur. Cel . . . manabit
Sub quo . . . .
Vitruuio comin . .
. . . .

Von den Prophezeiungen in lateinischer Sprache ist blos eine an ein Jahr gebunden, die beiden ersten sind leserlich, das Ende der übrigen ist weggerieben, so dass man kaum erkennt, dass hier früher etwas geschrieben war. Die Erklärung der venezianischen Redensarten, wie „state in vui" verdanke ich hier, wie im Verlaufe Herrn Messi, Professor der italienischen Sprache an der ungarischen Universität. Aecht venezianisch ist das „Assai sa chi sa, ma piu sa chi sa e tace". Ueber Vitruvio comin(cia) siehe weiter unten.

Auf Fol. 1 V. finden sich drei Anmerkungen, jede von einer anderen Hand geschrieben.

In der ersten wird gesagt, dass Angelo de Cortino, geboren am 8. Febr. 1462, zu Rom im Jahre 1535 verstorben sei. In der zweiten, dass Nicola von Corno, auch Messer Angelo Barbo genannt, 1536 verstorben sei. Die dritte Anmerkung ist die wichtigste, sie lautet:

Del 1545 (weggeriebene Stelle, hore 1 di notte steht über der Zeile) decembrio chasco la uolta et parte de la fazada della fabricha noua de la panataria fatta per il sansouino in piaza de S. Marcho.

Die hier erwähnte „fabricha nova" ist die Bibliothek, die Bezeichnung panataria sonst „Tuchladen, Bäckerei" muss hier anders verstanden werden; ich glaube sie bedeutet dasselbe was „voute en anse de panier", nemlich ein flaches, im Korbbogen gehaltenes Gewölbe. Das Nähere über den Einsturz des Gewölbes der Bibliothek und die traurigen Folgen für *Sanso-*

vino, dessen Erbauer, gibt Mothes in seiner „Geschichte der Baukunst und Bildhauerei Venedigs“, Band II. S. 181 und 185, dort ist auch der in unserem Buche weggeriebene Tag des Unfalles, der 18. Dezember, angegeben.

Auf Fol. 56 V. sind oben zwei jugendliche weibliche Köpfe gezeichnet, über welchen deutlich zu lesen ist:

Con questo Eviso da sudore tinetta
Et con Virtu fa lalma una Angioletta

Darunter stehen zwei Sonette und zwischen diesen und den Köpfen die Jahreszahl M·D·VIIII.

Auf Fol. 57 V. oben liest man M·VIIII, hier scheint das D ausgefallen, wenn wir dieses einschieben, haben wir gleichfalls die Jahreszahl 1509.

Mit diesen Jahreszahlen stehen die Wasserzeichen des Papiers in vollkommenem Einklang; denn wir finden neben dem Ochsenkopfe, der hohen Krone, der Wage, zwei Pfeilen, einem stehenden und einem hängenden Kessel, die späteren der drei Halbmonde, der Lilie, der Buchstaben A Z und B, beide mit einer dreiblättrigen Blume an der Seite oder in der Mitte.

Alle erwähnten Wasserzeichen sind die deutscher Fabriken, namentlich der Ochsenkopf jener der Ravensburger Fabrik der Familie Holbain, und zwar in Hinsicht auf Zeichnung und Grösse aus der Zeit um den Eintritt des 16. Jahrhunderts, denn früher war, wie wir aus Schongauer's und anderer älterer Meister Kupferstichen ersehen, der Ochsenkopf bedeutend kleiner. Da sich ohngeachtet der ersten Bemerkung die erwähnten beiden Abtheilungen unseres Buches schwerlich bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts hinaufrücken lassen, muss man annehmen, dass hier ein abgelegenes Papier verwendet wurde; sehr bemerkenswerth aber bleibt diese ausgedehnte Verwendung deutschen Papieres in Venedig.

Die Papiere mit späteren Wasserzeichen sind entweder über ältere Blätter geklebt, oder in das Buch, als dasselbe gebunden wurde, an die Stelle verloren gegangener Blätter aufgenommen.

Was nun den belletristischen Theil des Buches anlangt, scheint dieser, mit Ausnahme des ersten und des letzten Blattes, der ältere zu sein, nachdem die meisten Gedichte später mit Zeichnungen auf anderem Papiere überklebt wurden, so dass von den Gedichten meistens bloss oben und unten einzelne Zeilen sichtbar sind. Es kann daher über diesen Theil des Buches nur im Allgemeinen gesprochen werden, bis einst der gegenwärtige Besitzer gestattet, die aufgeklebten Blätter loszulösen und das Buch in seine zwei verschiedenen

Hälften, die belletristische und architektonische, zu zerlegen, wo sich sodann vielleicht auch Wasserzeichen auffinden lassen, die oben nicht erwähnt werden konnten.

Die zugänglichen Gedichte sind theils Liebes- theils satyrische Lieder und zwar meistens in der zu jener Zeit in Italien gebräuchlichen Sonettenform. Ich bin zu wenig in der alten italienischen Belletristik bewandert und habe auch nicht die hierzu nöthigen Hilfsmittel zur Hand, um angeben zu können, ob hier Unedirtes vorliegt, kann demnach bloss die Namen der Verfasser bezeichnen, wie diese an zugänglichen Stellen vorkommen.

Fol. 10. V. Opera levada (publicirt) a instanzia di Zuchi in Venecia.

Fol. 15. R. Ar da pistoia.

Fol. 64. V. Hepo S. P. in V.

Fol. 65. V. Sasso. Derselbe Sasso kommt auch Fol. 70, 73, 75 und 76 vor, Fol. 75. Saxo geschrieben.

Fol. 66. V. Timoteus (arkadischer Name?) und Orsino et Gualtire da Ferara. Sehr häufig findet sich ein blosses T über den Gedichten, etwa als Anfangsbuchstabe des Namens Timoteus?

Fol. 78. V. C. M. und Justo Val monton.

Die Gedichte sind beinahe ausschliesslich auf eine Seite des Blattes geschrieben, meist verso und nur ausnahmsweise auf der vorderen Seite, sie beginnen auf Fol. 2 und gehen bis 7, 8. Auf 7—9 V. stehen statt der Gedichte lateinische Sentenzen: „Levius fit patientia“ etc. Fol. 10. V. wieder Gedichte, Fol. 11 fehlt, Fol. 12 bis 20 Gedichte, Fol. 21 fehlt, Fol. 22 bis 32 Gedichte, Fol. 33 fehlt, Fol. 34 bis 43 Gedichte, Fol. 44 fehlt, Fol. 45 bloss eine kurze Inschrift: „Dominus illuminatio mea est“. Dann in der nächsten Zeile „Omnia ne cures“, das darauf folgende Wort konnte ich nicht enträthseln; auf das Rebusartige desselben deutet auch die nächste Zeile: „Leges et non inteliges et negliges“. Auf Fol. 46 sind keine Gedichte, sondern beiderseits Zeichnungen. Fol. 47 fehlt. Von Fol. 48 bis 59 Gedichte. Auf Fol. 60 statt der Gedichte 5 Zeilen kufische Schrift. Von Fol. 61 bis 86 Gedichte. Fol. 87. V. auf fünf Zeilen das grosse lateinische Alphabet, welches Dürer im dritten Buche seiner „Underweysung der Messung . .“ gibt; doch wird hier die deutsche Quelle nicht angegeben, sondern es steht über der obersten Alphabetzeile: De misier fra Urban a S. nic^{0} ai fratj Minori.“ Unser Verfasser hat dieses Alphabet somit aus zweiter Hand erhalten. Auf Fol. 88 V. und der Hälfte von Fol. 89. V. ein ähnliches grosses griechisches Alphabet in acht Zeilen. Nun folgen zwei Abhandlungen, die bis Fol. 166 laufen. Fol. 167, 168, 169 und 170. V. sind römische Inschriftabkürzungen und deren Bedeutung, „COSS. DESIGN. Consules designati, F. F. F. Flavii filius fecit, I. F. L., In foro Livii, K. C., Kartago civitas, T. B., Tempus

bonum“ etc. verzeichnet. Fol. 171 bis 186 haben bloss auf einer Seite und zwar orientalische Verzierungen, die Rückseiten sind leer. Von Fol. 187 bis 192 sind römische und zwei griechische Inschriften copirt. Fol. 193 bis 196 finden sich wieder italienische Gedichte. Fol. 197 und 198 fehlen und auf Fol. 199 schliesst das Buch mit der bereits angeführten Anzeige der im Jahre 1489 vorgenommenen Nivellation der Brenta.

Als Anhaltspunkte weiterer Forschung sind hier einige im Buche vorkommende Eigennamen anzuführen:

Fol. 4. V. über ganz überklebten Gedichten liest man Divae Margarite.

Fol. 5. V. oben A. M.

Fol. 42 R. steht oben mit bleicher Dinte und späteren Schriftzügen „Amade quadro mio marzo carisimo“, geschrieben.

Fol. 86. V. steht über der linken Columne der Sonette, die ganz überklebt sind, „Ad Bertam virginem“.

Fol. 30 sieht man oben einen zu Boden geworfenen Hirsch, an welchem Hund und Panther zu speisen beginnen; auf dem Rücken des Panthers und theilweise über diesen hinausgehend ist zu lesen: „Quando andate a urbino dimandate di franc° di Giorgio da Sjena architetore di cha (casa) o di sua butjegha“ (bottega).

In dieser Adresse an den berühmten Meister *Francesco di Giorgio*, dessen Aufenthalt in Urbino in die Jahre 1477 bis 1485 (?) fällt, liegt ein Anhalt für den Abschluss des ältesten Theils der Handschrift; denn die Schrift ist eine viel spätere als die sonst im Buche vorkommende, die Dinte eine schwärzere, und, was die Hauptsache ist, wurde sie erst nachdem das Buch gebunden oder doch zum Einbinden vorbereitet war, hierhergesetzt, weil der Kreis des Anfangsbuchstaben Q um die oben in der Mitte des Blattes stehende Seitenziffer 30 herumgeführt erscheint.

Die eigentliche Pagination des ganzen Buches wurde, wahrscheinlich kurz bevor es eingebunden ward, vorgenommen; denn am Anfange findet sich eine doppelte Pagination, nemlich eine auf der Mitte der rechten Seite oben, und eine andere oben in der linken Ecke, beide sind von einander verschieden, so sehen wir neben der späteren Nummer 10 in der linken Ecke die Nummer 20, und umgekehrt neben der grösseren späteren Nummer 19 die ältere kleinere Nummer 14 links, und wieder neben der Hauptnummer 30 links die Nummer 40. Ueber diese hinaus hört die doppelte Pagination auf und es sind die fortlaufenden Nummern bloss in der Mitte des Blattes oben bis 199 sichtbar. Die älteren Nummern sind sämmtlich in ein dreizackiges Blatt eingeschrieben, die späteren stehen in der grossen Mehrzahl einfach da, nur ausnahmsweise in einem verschieden geformten Blatte.

Andere Andeutungen eines Besitzers fehlen; jedenfalls ist das Buch in Venedig begonnen und beendigt worden, dies bezeugen die venezianische Mundart der Gedichte und jene drei Anmerkungen auf Folio 1. V., die oben angeführt wurden.

Berücksichtigen wir die Unzugänglichkeit der grossen Mehrzahl der überklebten Gedichte, muss uns der architektonische Theil des Albums weit wichtiger erscheinen als der belletristische, und dies um so mehr, da wir hier ein vollständiges System der Architektur finden. Ich beschränke mich hier auf die Besprechung einer Einzelpartie, nemlich auf die Ableitung der Grössenverhältnisse in der Architektur von jenen des menschlichen Körpers, wie diese Ableitung nach den Ansichten der verschiedenen Verfasser des Albums vorgetragen wird.

Fol. 1. R. Avendo a dire di molte cose in questo mio libro di geometria ed architettura, prima e necessario di havere veramente tutte le misure e numero del ossa del corpo umano, del quale tuttj egli edificij coreti del architettura se trovi (trovano) essere nate, e senza le qualj misure alchuna cossa chon arte ho ragione edifichare puossi. Unde partitamente qui figurate e schritte Si dimostrarono; in prima Classe del corpo sono inumero ossa 24 etc.

Hierauf folgt in 16 Zeilen die Herzählung der Knochen des menschlichen Körpers, ohne jedoch auch deren Maasse anzugeben; dann eine griechische Anrufung der Jungfrau, weiter die bereits angeführte Prophezeiung, endlich rechts in der unteren Ecke Vitruvio comin(cia). Entweder ist nun die beabsichtigte Abhandlung nicht zu Stande gekommen oder verloren gegangen; denn auf den folgenden Seiten findet sich bis Fol. 91 V., wo die eigentliche architektonische Abhandlung des Albums, von einer anderen Hand geschrieben, anfängt, keine Fortsetzung des auf Fol. 1 begonnenen Textes; der uns daher bloss deshalb bemerkenswerth erscheint, weil darin der Grundsatz der Ableitung der architektonischen Verhältnisse von jenen des menschlichen Körpers ausgesprochen wird. Das stark verriebene „Vitruvio comin“ der unteren Ecke ist nicht von derselben Hand, welche die Einleitung Avendo a dire &c. schrieb, und auch nicht von der Hand, welcher die grosse architektonische Abhandlung gehört.

Auf Fol. 89 beginnt, in der unteren Hälfte, eine sehr kurze Uebersicht der Elementar-Geometrie mit den Worten: La praticha di giometria del misurare si divide in 3 parte cioe altrimetria (wie im weiteren Verlaufe ersichtlich wird, ist hierunter das Messen der Höhen verstanden), planimetria et steriometria. Die Fortsetzung der Abhandlung beschränkt sich auf die Hälfte von Fol. 90 R. Verso ganz und Fol. 91 R. halb und hierüber sind noch in den Text hinein und neben demselben gezeichnet Linien, Winkel, Dreiecke, Vielecke, Kreise „colonne archulari, piramidali, angulari“, wie

dieselben zur Erklärung des Textes nothwendig erscheinen, ebenso zwei grosse Candelaber und ein Helm.

Auf Fol. 91 Verso beginnt dann die grosse architektonische Abhandlung (welche unvollendet bis Fol. 166. V. läuft) mit den Worten:

Veduto la nostra (Lücke von 0,03 mêtres) Dilitarssi dell'arte del architettura ho terminato cierchare et rachogliere dele antiche e moderne hopere quantumque el mio debole inzegnio sia pure per satisfare aquelli misforzaro pigliando el sugietto dele mie simplice parole.

Si chome dice uitruuio larchitetura chonsiste in due cosse, in fabricha e in raxonacio; la fabricha e chontinuo pensiero circha luxo (l'uso), el quale pensiero e opra a proposto dela formacione, fussj di materia di ciascuna gueratione; raxonacio e dimostrare e desprichare le cosse inanzi che sieno fabrichate com proportione di sotilita e ragione. E per tanto gli architetj che senza lettera contendano de quelle cosse che chon le manj fusero exercitati hotenere non possano fare che per le loro fatiche abino Autorita. Coloro che nele ragionj e nele lettere sj sono confidatti per ombra e nonne con fatto avere seguitato (pasano?) Ma choloro che fusero per perdere l'una di queste due, meglio sarebe lavere lautorita, niente di meno cholui che vole avere ardire desser architetore sapi due chosse a lui essere grandemente necessarie, inzegno e dotrine, perche lo inzegno senza dotrina ho la dotrina senza inzegno lartifice prifato far non puo.

Die angeführte Stelle kommt bei Vitruv L. I. 1 vor, und ich setze sie her, damit man beurtheilen könne, wie der neuere den alten Schriftsteller aufgefasst, und wie er sich durch Weglassen des nicht Verstandenen zu helfen wusste.

Architectura nascitur ex fabrica & ratiocinatione. Fabrica est continuata ac trita usus meditatio, quae manibus perficitur e materia, cujuscunque generis opus est, ad propositum deformationis. Ratiocinatio autem est, quae res fabricatas solertia ac ratione proportionis demonstrare atque explicare potest. Itaque architecti, qui sine literis contenderant ut manibus essent exercitati, non potuerant efficere, ut haberent pro laboribus auctoritatem. Qui autem ratiocinationibus & literis confisi fuerant, umbram, non rem persecuti videntur. At qui utrumque perdidicerunt (uti omnibus armis ornati), citius cum auctoritate quod fuit propositum, sunt assecuti. Cum in omnibus enim rebus, tum maxime etiam in architectura haec duo insunt, quod significatur, & quod significat. Significatur proposita res de qua dicitur. Hanc autem significat demonstratio rationibus doctrinarum explicata. Quare videtur utraque parte exercitatum esse debere, qui se architectum profiteatur. Itaque eum & ingeniosum esse oportet, & ad disciplinas docilem (neque enim ingenium sine disciplina, aut disciplina sine ingenio, perfectum artificem potest efficere) &c.

Ueber die Ableitung der Verhältnisse der Architektur von jener des menschlichen Körpers findet sich Folgendes:

Fol. 136. V. § 134. Avendo ditto delle formacione delle citta e forteze maritime e paludosse in uno altro uolume aremte demj (im venez. Dialect zunächst) Ora mi pare da dire di pubrichi edificj e priuatj sidj tempij sachrj se eciam de palazi edancho delle chaxe de partichulari citadini. E tempi sacrj sono da fare di piu varie e diversse forme secondo la intencione e inzegno del architeto con proportionate ragione e *misure sempre*

oseruando le misure con proportione a essi apartenentj, le qualj dalcorpo umano tutti tratti sono. . . . . E per tanto e da sapere che *tutte le basiliche ano forme con misure del corpo umano.* Sichome el capo e capo del uomo, chossi la magior chapella dee esser capo del tempio, e chome a cinque linee e partimenti, cossi deba avere 5 capelle, quela el mezo la longeza e largeza della distesa fronte effacia colla boccha, che per diritta linea sopra al naso va e gli altri sono co gli ochi e gli orechie, similmente la quadratura del petto ala tribuna (d. h. die Vierung) s atribuisce, le bracia sono la chroce, le palme le capele de la chrocie, le dita 5 le minore capelle, che in nella circonferencia dele grandj anno; e laltre partj 6 (auf der Figur sind es bloss vier) al corpo si dia e che in ciascuna parte desse 6 una capella faraj (die Seitenkapellen des Langhauses sind ebenfalls bloss zu vier genommen), e chossj chome che el petto a largeza di 2 teste, quella medesima al corpo e la crocie operar si debe.

§. 135. Anchor quando auresti a fare un tempio a tre naui; debi prima partire in parte 7 el corpo suo e della longeza desse una parte a la chapella magiore darai, e parti due ala chrocie (d. h. vom Mittelpunkte der Vierung aus seien für jeden Kreuzarm zwei Theile, daher das ganze Querschiff zu vier Theilen zu nehmen, wie die Figur zeigt) ed altre parti 4 (der Länge) al corpo rimanghi, di poi per lo mezo desso corpo una linea stesa tirata sia, e tanto el mezo (al mezo) desso corpo, tanto a ciascheduna nauata dachanto in largeza dare se dia; e chossi come e (sono) parti 4, chossi 4 capelle per parte farai, sia (5) 5, sia (6) 6, ho 7 ho 8, e che esse uenghino in nel mezo infra luno e laltro membro, e lumi ouero finestre sopra le chapelle poste serano.

Anco e da sapere chel corpo della chiesa debba essere alto le due parte di sua largeza (d. h. der Breite des Mittelschiffes); sono alcunj che gli ano dato la nona parte piu dalteza, e questo dicono aver fatto perche nela spixeza del aria lalteza si perde. Similmente le nauate che dacanto anno sieno in alteza le due parte de loro largeza, e quando la terza nauj afare sauescio, debano essere la terza parte piu stretta che le seconde, sieno le tribune eleuatte sopra pilastri, menbrj, o colone infino ale inposte de le chorone, e sopra esse pigliare luscia e neglj estremj angolj deglea archi uoltatj. E inrichij con altrj lunarj sicome in tal luogo si richiede, e sopra a essi e ricinto della sua circonferenzia, e dipoi lalteza delle finestre per diritta linea p̄ in sino al firmamento de la sua curuita conuj (von conviare, hinanführen), e lultima chorona posita sia, e in nel mezo de la cima de la tribuna el pozo ouero lanterna si lassj in modo che da soma chornice al basso pauimento 3 quadri di sua largeza in alteza si dia e la nona parte piu al alteza e orgoglio (cacumen, Gipfel) della tribuna. E per bene che alcunj abino partito el corpo umano in parte 20, chi in 9, chi in 7 e luno el altro exaritm. sipo (und nun mit einem Sprunge auf Fol. 138 hinüber).

§. 136. Alchuni antichi usarono lecapelle di mezo di quadro con terzo cioe lalteza della facia in sino alsomo del cranio, Altrj usorno quadro e mezo cioe lalteza della facia e gola, Altrj usorno a simicirculo e chossi secondo la qualita delle formacion loro ordenorno. Similmente le chrocie de sachratj tempi di 3 quadrj sono, pigliando da luno elaltro gombito (Ellenbogen), Altrj di 4, ho $4^1/_2$ houero 5 pigliando dall Angiostura (Handwurzel) deluna e laltra mano, dipoj in nella facia loro la tribuna e mezo sesto (ouero acmiachro postro?). Ancho e corpi de quadrj sej in ella loro estensione usorno equalj adue adue adunando in 3 chostituirno, siche 3 partti ouer quadrj el corpo del tempio possero. Sicome uitruuio dicie non piu de 4 quadrj ne mancho di due el corpo del tempio fare sidebe segia dala neciesita (necessita) deluogo constretto non fusse &c. &c.

Als Illustration zum eben angeführten Texte finden wir auf Fol. 138 R. a) ein Kreuz als Kirchenplan mit eingezeichneter männlicher Figur, der Kopf im Chorraum mit fünf Capellen, deren Achsen von Nase, Augen und Ohren ausgehen, fünf Quadrate Querschiff mit halbkreisförmigen Absiden, deren je fünf Kapellen die ausgespreizten Finger bestimmen, vier Quadrate Langschiff unterhalb der Vierung; b) ein Kirchenplan mit Kuppel und Kreuzarmen, c) und d) zwei Köpfe als Grundplan der Capellen zu § 136; e) ein aus acht Quadraten bestehendes Kreuz, sechs Quadrate geben die Länge, drei — das mittlere, die Vierung zählt in der Länge und in der Breite — die beiden Kreuzarme. An der in dieses Kreuz eingezeichneten männlichen Gestalt reicht jedes der beiden äusseren Quadrate bis an den Anfang des Hinterarmes „pigliando di luno et altro gombito". Ueberschrift Croce di tre quadri. f) In einem anderen Kreuze reichen die Querarme bis zur Handwurzel „pigliando dall Angiostura", indem zu den drei Quadraten der früheren Figur noch jederseits ein halbes Quadrat hinzugegeben und so das Querschiff zu den vier Quadraten genommen wird. g) In einem dritten Kreuze schliessen sich jederseits an die Vierung zwei Quadrate und hier liegen im Querschiffe auch die Hände der eingezeichneten Figur eingeschlossen. h) Eine Capelle, die, wie eine Mütze, im Halbkreise auf einem Kopfe sitzt, den Durchmesser des Halbkreises bildet eine durch die Mitte der Augen geführte Horizontale.

Auf Fol. 125 finden sich zwei andere hierher bezügliche Figuren, nemlich die in ein ionisches Gebälke eingezeichnete Büste einer Frau und ein jugendlicher stehender Mann, ebenso in die Façade eines Kirchen-Gebäudes eingezeichnet. Beide Figuren wurden in anderen späteren architektonischen Werken wiederholt. Bei der ersten nimmt der Kopf die ganze bedeutende Höhe des Kranzgesimses ein, der Hals hat die Höhe des Frieses und die Brüste jene des zwischen Fries und Architrav befindlichen sehr starken Gesimses. Die männliche Figur ist in $9^1/_2$ Theile getheilt, ein halber Theil unten zur Höhe des Sockels genommen; die Figur reicht mit ihrer ganzen Höhe bis in die Giebelspitze des Mittelschiffes. Das Gesicht ist in die Höhe des Kranzgesimses hineingezeichnet, nur ein kleiner Theil der Stirne tritt mit dem Haare in den dreiseitigen Giebel, und bildet hier ein sehr auffallendes Missverhältniss zwischen der Höhe des Kranzgesimses und der Unbedeutendheit der Giebelfelder; $^1/_2$ Theil bestimmt den Raum zwischen Kinn und Schlüsselbein, wo, ohne sichtbaren Grund, ein zweites Gesimse beginnt, von dessen höchster Linie haben wir, da wir früher einen ganzen und zwei halbe Theile in Anspruch genommen, $7^1/_2$ Theile bis zur Bodenfläche. Die Breite des Mittelschiffes verhält sich beiläufig zur Höhe wie $1:2+{}^1/_3$, wie im Texte angegeben wird. Die Breite eines Seitenschiffes

ist zur Hälfte des mittleren genommen, oder es wird die ganze Breite des Gebäudes durch die eingezeichnete Figur so bestimmt, dass die vom Körper abstehenden Arme desselben mit ihren Fingerspitzen bis an die äussere Fläche der Längmauern der Seitenschiffe reichen. Diese Alternative gibt jedoch ein ungleiches Resultat; denn die straff horizontal ausgestreckten Hände haben bekanntlich dasselbe Maass, welches die Höhe von der Fusssohle bis zum Scheitel hat; es musste demnach die ganze Breite des Gebäudes das ganze Maass der Höhe haben, d. h. $9\frac{1}{2}$ Theile; die ganze Breite beträgt jedoch nur 8 Theile, wovon vier auf den mittleren und je zwei auf jedes Seitenschiff fallen; um nun hier einen Einklang hervorzubringen ist die Figur nicht mit straff ausgestreckten, sondern etwas herabgelassenen Armen gezeichnet. Man sieht, unser Verfasser wusste sich zu helfen. Die Seitenschiffe haben $4\frac{1}{2}$ Theile zu ihrer geraden Höhe, ihr Pultdach aber ist einen Theil hoch; der gemeinsame Sockel hat die Höhe des untersten halben Theiles.

Die ganze von unserem Autor angegebene Theorie über Identität der Verhältnisse des menschlichen Körpers mit jenen der Architektur ist eine erkünstelte, welche der Formentwicklung Gewalt anthun möchte, gingen eben nicht ihre Verfechter selbst davon ab, sobald es sich um praktische Anwendung derselben handelt. Wo hat sich je ein Baumeister beikommen lassen, einen Plan zu fertigen, welcher der grossen ans Kreuz geschlagenen Figur unseres Autors ähnlich wäre, oder von ihren Verhältnissen ausginge? Im Gegentheile waren zu seiner Zeit die Kreuzformen der Kirchen durch die Praxis des Mittelalters bereits so genau bestimmt, dass er selbst nicht umhin konnte, eine solche Form für den Grundriss seiner dreischiffigen Kirche (Fig. b) anzunehmen, obschon er des romanischen Ursprunges derselben nicht erwähnt, weil die Meister der Renaissance die mittelalterliche Baukunst überhaupt für barbarisch hielten, und deshalb weiter rückwärts zu Vitruv griffen. Nun befindet sich aber Vitruv in demselben Falle der unhaltbaren Theorie, wenn er, weil die Alten Maass und Gewicht von den Verhältnissen des menschlichen Körpers hernahmen, annimmt, seine Vorgänger hätten dies auch in der Architektur gethan.

Die Stellen, in welchen unser Autor sich von Vitruv irre leiten lässt, sind nun bei letzterem: III. 1. Namque non potest aedes ulla sine symetria atque proportione rationem habere compositionis, nisi uti ad hominis bene figurati membrorum habuerit exactam rationem. Hiervon haben wir oben eine umschreibende Uebersetzung in „le misure, lequalj dal corpo umano tuttj tratti sono.“ Ferner sagt Vitruv im selben Capitel: Sacrarum aedium membra ad universam totius magnitudinis summam ex partibus singulis (hominis) convenientissimum debent habere commensuum responsum. Item cor-

poris centrum medium naturaliter est umbilicus (der Nabel liegt jedoch nicht in der Mitte der Höhe, sondern viel höher). Namque si homo collocatus fuerit supinus, manibus et pedibus pansis, circinique collocatum centrum in umbilico eius, circumagendo rotundationem utrarumque manuum et pedum digiti linea tangentur. Hieraus ist in der Zeichnung das monströse Kreuz unsers Autors (Fig. a) entstanden. Weiter im selben Capitel: Ergo si convenit, ex articulis hominis numerum inventum esse, et ex membris separatis ad universam corporis speciem ratae partis commensus fieri responsum, relinquitur ut suscipiamus (suspiciamus) eos, qui etiam aedes Deorum immortalium constituentes ita membra operum ordinaverunt, ut proportionibus et symetriis separatae atque universae convenientes efficerentur eorum distributiones. Unser Autor geht hier noch viel weiter, indem er sagt: weil das Gesicht fünf Linien habe (die aber auch erst von ihm erfunden sind) müsse das Sanctuar fünf Capellen haben, und weil fünf Finger an jeder Hand sind, müsse jeder Arm des Querschiffes in fünf Capellen enden.

Im 1. Kapitel des IV. Buches vergleicht Vitruv die dorischen Gebäude mit dem männlichen Körper, die ionischen mit jenem einer Matrone, die korinthischen mit dem einer Jungfrau und es hat nicht mehr gebraucht, um unseren Autor zu veranlassen, eine weibliche Büste in ein ionisches Gebälke einzuzeichnen, ohne dass er jedoch diese Büste mit dem Gebälke, oder das Gebälke mit der Büste in einen organischen Zusammenhang zu bringen vermocht hätte.

Am Schlimmsten ist jedoch die Behandlung, welche Pythagoras in Bezug auf architektonische Verhältnisse von Vitruv in der Einleitung des letzteren zu seinem V. Buch erfährt: Etiamque Pythagorae, hisque qui eius haeresim fuerunt secuti, placuit cubicis rationibus praecepta in voluminibus scribere, constitueruntque cubum CCXVI versuum, eosque non plus quam tres in una conscriptione oportere esse putaverunt. Cubus autem est corpus ex sex lateribus aequali latitudine planitierum perquadratum. Is cum est iactus, quam in partem incubuit, dum est intactus, immotam habet stabilitatem: uti sunt etiam tesserae, quas in alveo ludentes iaciunt. Hanc autem similitudinem ex eo sumsisse videntur, quod is numerus versuum, uti cubus, in quemcumque sensum insederit, immotam efficiat ibi memoriae stabilitatem. Graeci quoque poetae comici interponentes e choro cantuum, diviserunt spatia fabularum: ita partes cubica ratione facientes, intercapedinibus levant actorum pronuntiationes.

Stieglitz hat nach Roeber, welchem wieder ältere Quellen vorlagen, nachgewiesen, dass die Architekten des Mittelalters zur Bestimmung ihrer Verhältnisse sich eines Dreiecks bedienten, deren kurze Seite gleich war der eines Würfels, die Länge der Diagonale des Quadrats und die Hypotenuse

der Diagonale dieses Würfels, oder dessen Seiten zum Maasse hatten $1, \sqrt{2}$ und $\sqrt{3}$. In meiner „Théorie des proportions dans l'architecture", Paris 1860, habe ich gezeigt, dass dieses Dreieck bereits den Aegyptern und Griechen bekannt war; man kann es aber, weil es aus dem Würfel entsteht, mit Recht das cubische oder Würfeldreieck nennen. Es ist schon an sich wahrscheinlich, dass der grosse Schüler der weisen Aegypter, Pythagoras, dieses Dreieck und dessen Anwendung zur Bestimmung systematischer Verhältnisse kannte, wird jedoch, wie ich glaube, ausdrücklich durch die angeführte Stelle Vitruv's bestätigt, diese wären nun die „cubicae rationes"; wenn aber der Lateiner die pythagoräische Theorie eine „haeresis" nennt und einerseits dem griechischen Philosophen baaren Unsinn unterschiebt, andrerseits sich abmüht, in Unkenntniss dieser gegründeten Theorie, eine andere unhaltbare, weil willkürliche aufzustellen, geht er hierin seinen sogenannten Renaissance-Nachfolgern mit schlechtem Beispiele voran, welche gleichfalls in ihrer Unkenntniss und Verachtung der Errungenschaften ihrer mittelalterlichen Vorgänger, sich zu den Lehren Vitruv's bekannten, die sie, wie wir sahen, in der Praxis nicht anzuwenden vermochten, weil sie eben unhaltbar sind. *Nichtsdestoweniger ist unsere Handschrift von sehr grossem kunsthistorischen Interesse, weil sie deutlicher und klarer als irgend ein anderes Werk der Renaissance nachweist, auf welche Weise sich die Architektur dieser Epoche von Vitruv irre führen lässt.*

Fol. 163. V. steht: Qui finisse Vitruuio che sono in suma capitoli 60
E lialtrj capitolli sono trouattj da diuersse inzegnj.

Ich glaube, dass wir in unserer Abhandlung nicht den Originalaufsatz des Verfassers, sondern eine blosse Abschrift vor uns haben, diese Ansicht wird auch durch andere Gründe bestätigt: Die Paragraphe haben keine feste Reihenfolge, es wird z. B. von §. 197 auf §. 48 u. s. w. hinübergesprungen; es kommen ferner hie und da Lücken vor, wahrscheinlich vermochte der Abschreiber ein und das andere Wort des Originales nicht zu lesen: dann ist hier und da das verbum regens ausgefallen, was Alles auf eine blosse Abschrift hindeutet. Auch ist unser Vitruv in 103 und nicht bloss in 60 Capitel eingetheilt. Was nun die Benutzung des römischen Autors anlangt, haben wir, wie wir aus den oben gesehenen Proben ersehen, keine strenge Uebersetzung desselben, sondern bloss eine auszugsweise Behandlung vor uns; auch wird die Abhandlung noch auf Fol. 163 und 164 fortgesetzt und endete erst auf Fol. 165 oder 166, was sich nicht mehr bestimmen lässt, weil diese beiden Blätter fehlen, ebenso fehlen Fol. 95 und 96, dann 109, 110, statt deren zwei leere Blätter mit den drei Halbmonden, als Wasserzeichen, eingebunden sind, ferner 113 bis 118, beide inclusive, endlich fehlen noch Fol. 143 und die beiden angeführten 165 und 166.

Die ganze Abhandlung ist beinahe ohne Ausnahme auf die Rückseite des Blattes geschrieben, während die vordere Seite architektonische Zeichnungen trägt; hier und da finden sich auch Zeichnungen am Rande der Schrift, als Illustrationen des Textes, ja einige sogar im Texte selbst; diese Illustrationen beweisen, verglichen mit den grösseren Zeichnungen der Vorderseiten, dass Schrift und beiderlei Illustrationen von einer und derselben Hand herrühren, dass demnach die architektonische Abhandlung ein für sich abgeschlossenes Ganze bilde, wie dies auch durch die Gleichheit des Papiers — desselben Ochsenkopf-Wasserzeichens — bezeugt wird. Die Illustrationen des Vorderblattes sind jedoch nicht immer im Zusammenhange mit dem auf der entsprechenden Rückseite stehenden Texte. Von den auf die Schrift Bezug habenden Zeichnungen sind die interessantesten Fol. 122. Eintheilung verschiedener Säulen nach Vitruv, eine mit einer eingezeichneten männlichen Figur, eine ähnliche Zeichnung auf Fol. 119, wo die Entstehung des Capitäls aus dem menschlichen Kopfe noch mehr betont wird. Fol. 123 Aufriss des korinthischen Capitäls aus seinem Grundrisse. Fol. 125 die oben erwähnten beiden Figuren, deren eine die Gebälkverhältnisse nach einer Frauenbüste, die andere eine Kirchenfaçade nach einer männlichen Figur zu bestimmen versucht. Fol. 129. Bereits an den barocken Styl streifende Beispiele für „periteros, in antis, peristeros, prostilos und anfri-prostilos." Fol. 130 und 131 verschiedene Gewölbeformen. Fol. 138. Beispiele für die Ableitung von Kirchengrundrissen aus den Verhältnissen eines Gekreuzigten. Fol. 139 und 140 Gebäudegrundrisse von runder, oblonger und polygoner Gestalt. Fol. 145 am Textrande Holzbalkenverbindungen und Verzahnungen. Fol. 153 Rauchfänge, Wetterfahne u. s. w. Fol. 154 und 164 römische Bäder nach der individuellen Auffassung unseres Autors.

Die unvergleichlich zahlreichsten architektonischen und andere Zeichnungen, welche, ausser der architektonischen Abhandlung, in unserem Album vorkommen, rühren von derselben Hand her, sie sind in breiter italienischer Manier gehalten, ähnlich den Stichen der Meister aus der Schule Marc Anton's nur mit dickeren Strichen in ihren Umrissen, die angewandte Farbe ist Sepia, mit welcher auch die Pinselschattirung gemacht ist. Im Ganzen stehen sie ziemlich weit hinter den charakter- und schwungvollen zarten Stichen der deutschen Kleinmeister zurück.

Neben dieser Hand bemerken wir eine andere, weit leichtere, welche die Wesenheit ihres Gegenstandes besser wiedergiebt; dieser Hand schreibe ich zu: Fol. 2 und 3. V. einige sehr streng perspectivisch gehaltene Gegenstände, Fol. 7 ein in geraden und Fol. 8 ein in Kreislinien gehaltenes Labyrinth. Fol. 28. V. eine antike Wandverzierung mit eingestreuten Renaissance-Motiven, die beiden grossartigen antiken Adler Fol. 30 und Fol. 70. V. Fol.

36. V. ein höchst präcis gehaltenes orientalisches Teppich-Muster. Fol. 47. V. mehrere Köpfe nach Mantegna, Leonardo da Vinci u. A., worunter besonders der Faunkopf aus Mantegnas Bacchanal, Fol. 69 verschiedene Vögel im orientalischen Style, einer derselben mit kufischen Buchstaben auf den Flügeln, Fol. 77 fest gezeichnete Guirlanden, endlich jene sehr zart und bestimmt gehaltenen orientalischen Verzierungs-Muster, welche die hinter der architektonischen grossen Abhandlung eingebundenen Blätter enthalten, die alle vom Papiere mit dem Wasserzeichen des hängenden Kessels sind. Dasselbe Wasserzeichen findet sich auf einem lose in das Album gelegten bläulichen dicken Papiere, auf welchem der Obertheil eines sehr streng perspectivisch gezeichneten Vortragkreuzes sichtbar ist.

Neben den Copien orientalischer Originale kommen auch viel derlei Originale selbst im Buche vor, welche auf die Blätter, zumeist wo diese Sonette enthalten, aufgeklebt sind, diese Muster wie auch andere Zeichnungen haben, ehe sie eingeklebt wurden, als Bausen gedient, was ihre von Nadeln durchstochenen Umrisse beweisen.

Unter die vorkommenden Originale sind auch mehrere aufgeklebte Kupferstiche aus einem architektonischen Werke zu zählen, wie auch ein Stich Zoan Andrea's, der zwei sehr reich verzierte ionische Pilaster darstellt, deren einer oben auf einer Tafel das Monogramm З. A. zeigt.

Indem wir es hier, wie aus dem Bisherigen zu ersehen, mit einem Schatzkästlein zu thun haben, welchem der jedesmalige Besitzer Alles, was ihm dessen werth schien, vertraute, hat einer derselben, und zwar jener, dem wir die grosse architektonische Abhandlung verdanken, auch eine ziemliche Anzahl römischer, ja auch einiger griechischer Inschriften eingetragen, wie man vermuthen darf, nach eigener auf verschiedenen Reisen erlangten Anschauung. Unter diesen Inschriften kommt nun ein ganz besonderes Curiosum vor auf Fol. 192. V, welches ich eben als solches gebe:

„Epigrama in quondam marmoreo lapide iuxta rubiconem: olim nunc vero loco mota" (sic).

IVSSV mandatu ue p. R. cons. imp. miles tyro cōmilitō quisquis es manipularieue ac centurio turmaeue legionarie hic sixstito uexillum sinito Nec citra hunc amnem rubiconem signa ductum comentumue truducito. Siquis huius jussionis ergo aduersu ierit feceritue Adiudicatus esto hostis. p. R. ac si contra Patriam arma tulerit penatesque a sacris penetralibus aspotauerit. S. P. Q. R. sanctio plebiscitis. VE. C.

„Nota; quod qui supra flaminiā uiam accolunt amnem (corrente) hunc rubiconem uocant; qui uero . . flaminiam accolunt pisarellum uocant ppe ciuitate sesene."

Um eine genaue Kenntniss dieses interessanten Albums zu erhalten,

wäre dessen Zerlegung in seine drei Haupttheile: den belletristischen, architektonischen und epigraphischen nothwendig; zuvörderst müsste man alle aufgeklebte Blätter von ihren Unterlagen ablösen, um zu den Gedichten, die dermalen unzugänglich sind, zu gelangen; diese Operation würde uns auch näher mit den Wasserzeichen des Papiers bekannt machen, auf welches die Gedichte geschrieben sind, und sofort liesse sich das Zeitverhältniss des belletristischen zum architektonischen Theile genauer bestimmen; letzterer als der interessantere verdiente für sich publicirt zu werden, schon deshalb, weil wir eine gleich ausführliche Abhandlung aus dieser Zeit nicht besitzen.

Pest.

E. Henszlmann.

Anmerkung des Herausgebers.

Nach den mitgetheilten Proben haben wir in der architektonischen Abhandlung eine der Arbeiten vor uns, zu denen gerade in Venedig die Wirksamkeit des *Fra Giocondo* Anlass gab. Ueber die Theorie der Bauverhältnisse, welche einer dieser Theoretiker dem Baumeister von S. Francesco della vigna in Venedig angab vgl. Burckhardt's Renaissance in Italien, S. 82.

Die Sammlung der Handzeichnungen italienischer Architekten in der Galerie der Uffizien in Florenz.

Noch fehlt der Kunstgeschichte derjenige Theil, welcher den Zusammenhang der schöpferischen mit der ausführenden Thätigkeit veranschaulicht. Den Gang zu verfolgen, welchen ein künstlerisches Geistesprodukt von seinem Entstehen bis zur Vollendung einzuschlagen hat, ist zum Verständniss desselben unentbehrlich, erlaubt demselben allein gerecht zu werden. In den Entwürfen eines Kunstwerkes ist uns aber der einzige Weg zur vollständigen Würdigung desselben geboten. Die zu besprechende Sammlung enthält eine Fülle von ausgeführten Entwürfen der besten Meister; sie gibt aber auch Kenntniss von unausgeführten Baugedanken und ergänzt in dieser Hinsicht das Bild des Styles der italienischen Renaissance, zu dessen Vervollständigung uns die Anschauung gerade des Besten und Grossartigsten fehlt. Die Existenz der Sammlung wurde zuerst durch die Herausgeber des commentirten Vasari im Verlag von Lemonnier in Florenz bekannt, wo die gelehrten Brüder Milanesi und ihr Freund der Professor Carlo Pini, seit Jahren ein treuer Hüter der Sammlungen der Handzeichnungen, im Commentar zum Leben des Ant. da San Gallo (Vol. X. S. 23 fg.) die Früchte ihrer Forschungen mit den Zeichnungen an der Hand bewiesen.

Schon früher kannte Letarouilly dieselben und hat sie zu den kritischen Erklärungen vieler Bauwerke in seinem „Rome moderne" benutzt, ohne die Quelle anzugeben, wie weiter dargestellt werden soll. Auch Jacob Burckhardt waren sie nicht entgangen und im Cicerone erwähnt er dieselben. Dem Italien auch mit Musse bereisenden Künstler bleiben aber solche Schätze meistens verborgen; die dem Publikum nicht zugängliche Aufstellung und der Mangel einer Notiz in dem neuesten Catalog sind die Ursachen, warum nur wenige Architekten mit der Sammlung bekannt geworden sind. Dem Verfasser, der seit vier Jahren diese Zeichnungen in der Absicht erforscht hat, Materialien zu einer kritischen Beleuchtung der Bauwerke italienischer Renaissance zu sammeln, schien es daher löbliches Beginnen, den Studirenden eingehender mit dem Werth derselben bekannt zu machen, da ihn Berufsarbeiten oft abgezogen, es ihm endlich unmöglich gemacht haben, sein Ziel zu erreichen. Die Sammlung besteht aus 49 Bänden, theils gebundener, theils fliegender Blätter, deren beste einst der berühmten Sammlung Vasari's angehörten. Eine Benutzung unserer Schätze ist aber sehr umständlich, da viele Entwürfe der besten Zeit, ja vieles zu einem Ganzen Gehörendes, in mehreren Bänden zerstreut ist. In der Absicht, zukünftigen

Studirenden praktisch an die Hand zu gehen, folgt das Inhaltsverzeichniss sämmtlicher Bände, mit Ausschluss des Unwichtigen, der Forschung nichts Nützenden.

Die angegebenen Bandnummern befinden sich auf dem resp. Band der Sammlung *).

Bd. I. enthält neben einer grossen Zahl von Studien nach antiken Bauwerken, folgende Entwürfe des *Baldassare Peruzzi*:

a) Vier Varianten zu einem Umbau des Innern von S. Domenico in Siena. Pläne höchster Schönheit mit phantasiereichen Thermenmotiven. Ergänzungen zu diesen Studien befinden sich in einem Skizzenbuch des Peruzzi, welches die Bibliothek der Akademie in Siena aufbewahrt.

b) Fünf grosse Klosteranlagen mit Centralkirche, Rundhallenhöfe, symmetrischer Disposition mit reizenden Auflösungen.

c) Plan der Villa Belcaro bei Siena, beweisend, dass der gegenwärtige Zustand von Peruzzi herrührt, wenn es nicht schon im Geiste des Ganzen ausgesprochen wäre.

d) Plan zum Palast des Cardinals von Montepulciano Ricci oder del Monte, dessen Ausführung gemeiniglich dem ältern Ant. da San Gallo zugeschrieben wird.

e) Perspectivische Studien zur Thür in der Vorhalle des Palastes von Pietro Massimi in Rom.

f) Unter den Studien nach der Antike befinden sich solche aus dem Apollotempel in Terracina mit der Inschrift: **)

C. POSTVMIO. C. F.
POLLIO
ARCHITECTVS.

Andere Studien aus SS. Cosma e Damiano in Rom.

Band II. enthält:

a) die halb geometrisch, halb perspectivisch gezeichnete Fassade der

---

*) Seit der Abfassung gegenwärtiger Notizen haben die Zeichnungen durch den Architekten v. Geymüller theilweise Umordnung erfahren, besonders diejenigen, welche auf den Bau von S. Peter Bezug haben; daher die öftere Abweichung zwischen den Bandnummern Ref. und denen der „Notizen über die Entwürfe zu S. Peter in Rom von H. v. Geymüller. Carlsruhe 1868“. (Besprochen im Jahrg. 1868 der Jahrbücher, S. 81). Im Januar laufenden Jahres ist eine zweite Umordnung in die Cartella grande von H. v. Geymüller vorgenommen worden, so dass gegenwärtig in derselben fast alles auf S. Peter Bezügliche sich befindet, mit Ausnahme der zahlreichen Entwürfe des Ant. da San Gallo, die noch immer in den alten Mappen liegen. In Bälde gedenkt der Director Carlo Pini eine gründliche Ordnung in die Sammlung zu bringen, so dass die angegebenen Bandnummern bald ungültig sein werden. Wem es aber um ein eingehendes Studium zu thun ist, der wird die Mühe nicht scheuen, selbst zu suchen; reichlicher Belohnung kann er versichert sein.

**) S. Brunn, Künstlergesch. II. p. 374.

heutigen Farnesina, mit Erklärungen von Chigi über die Proportionen der Ordnungen. Die auf der Zeichnung angegebenen Malereien bestätigen die Ansicht Letarouillys über diesen Punkt.

b) Plan und Durchschnitt des Palastes Ossoli, schön gezeichnet. Documente zu Letarouilly's Behauptung über die Autorschaft des Baldassare.

c) Plan des Palastes bei Letarouilly III. 344. mit perspectiv. Hofansicht.

d) Zwei Pläne, fünf Ansichten und Durchschnitte des Palastes Pietro Massimi in Rom, mit Plänen, Details und Hoffassaden des Palastes von Angelo Massimi, in grossem Maassstab schön ausgeführte Federzeichnungen mit Bister colorirt. Sind die Documente zu Letarouilly's erschöpfenden Anmerkungen III. 570 Text.

e) Gleich behandelte geometrische Zeichnungen zur Vorhalle von S. Maria della Navicella, bis jetzt Rafael zugeschrieben.

f) Plan zu einer Kirche, S. Agostino in Monte Sansovino.

g) Messungen aus dem Marcellustheater in Rom, interessante Durchschnitte, Details.

h) Vier grosse Scenenzeichnungen, Entwürfe perspectivisch ansteigender und sich verengender Strassen, in der Art, wie sie später Palladio im Teatro olimpico angewendet hat. Geben eine höchst merkwürdige Reihe malerischer Häusergruppen, jedes einzelne Haus ein Typus der schönsten Architektur der Zeit*).

i) Zeichnungen von *Silvestro Peruzzi*, dem Sohne des Baldassare. 60 Zeichnungen nach antiken Bauten, unter anderen dem Bogen von Aquino. Studien aus dem Amphitheater von Verona.

k) Plan, Fassade, Durchschnitt und Details von der Kirche S. Alo degli Orefici in Rom (S. Eligio). Diese noch jetzt in Via Giulia stehende niedliche Kirche wurde dem Bramante zugeschrieben, wenn nicht die folgende Beischrift des Planes anderes lehrte: S. Alo degli Orefici in Strada Julia in verso il fiume opera di Raffaello da Urbino. In der Lebensbeschreibung Rafael's nennt Vasari dieses Werk nicht.

l) Grosse Vogelperspective von Rom, vom Janiculus gesehen. Siehe Letarouilly II, 265. Diese stark gebauste Zeichnung ist höchstwahrscheinlich das Original zum Stich, mit dem Datum 1555, von welchem Letarouilly in Bezug auf Palast Farnese und das Capitol kleine Parthien gibt, identisch mit unserer Zeichnung.

m) Studien des Baldassare, für S. Peter in Rom. Freie Umarbeitungen des griechischen Kreuzes von Bramante, mit Hinneigung zu einem Langhaus.

---

*) Wahrscheinlich zur Comödie Calandra des Cardinal Bibiena. Vgl. Burckhardt, Renaiss. in Italien. S. 329.

Dabei viele perspektivische Phantasien der Innenräume. Trotz des kleinen Umfangs von einer merkwürdigen Schärfe der Auffassung.

Bd. III. enthält Entwürfe verschiedener Meister.

a) Colossaler Pergamentplan zu S. Peter von Rom. Zeigt den bekannten Grundriss bei Serlio mit wenigen Varianten. Wenige Zahlen und kaum lesbare Worte auf der Rückseite sind *Rafael's* Handschrift.

b) *Leon Batt. Alberti.* Plan und Fassade zu S. Andrea in Mantua, wenn ausgeführt, die erste Centralanlage der Renaissance. Von Antonio Dosio schön gezeichnete grosse Messungen aus dem Pantheon, Frontispiz des Nero-, Vesta- und Fortunatempel. Acqua Claudia.

c) Von *Giuliano da San Gallo*, auf Pergament, grosser Entwurf zur Fassade von S. Spirito in Florenz.

d) Von *Franc. da San Gallo* Plan zum Palazzo di Firenze in Rom, für den Duca Cosimo I. gemacht; ein auf dem Papier gebliebenes Meisterstück der Disposition.

e) Von *Dom. Fontana*, eine perspektivische Zeichnung zur Darstellung der Aufrichtung des Obelisken des Lateranplatzes. Letarouilly II. 480.

f) Von *Parmigiano.* Ansicht des Palastes dell' Acquila, der bekannten Wohnung Rafaels, offenbar nach der Natur gezeichnet. Letarouilly III. 707, mit der Unterschrift: Palazo del Aquila in borgo vicino alla piazza di S. Pietro. Von anderer Hand: Questo palazzo era di Raffaello, come anche l'architectura ora è stato butato giù.

g) Von *Lorenzo Donati da Siena.* Viele schöne Pläne zu Wohnhäusern und Villen. Mustergültige Dispositionen schöner Räume.

h) Von *Ant. da San Gallo* dem Jüngeren. Entwurf, Plan zu einem Palast für die Medicäer in Florenz, vide Letter pitt. I. II. Einer der grössten Baugedanken der Hochrenaissance, mit Annäherung an die Pläne der Villa Madama desselben Meisters (siehe unten).

i) Von *Benedetto da Rovezzano.* Das Kamin des Palastes del Turco in Florenz.

Bd. IV. enthält folgende Entwürfe des jüngern *Antonio da San Gallo.*

a) Plan, Durchschnitte und Innenansichten der kleinen Kirche des Corpus Domini in Foligno.

b) Plan, Studium zur Verstärkung der Kuppelpfeiler in der Kirche zu Loreto, von Bramante. Glänzende Lösung.

c) Pläne, Fassaden zu S. Jacobo degli Incurabili in Rom. Letarouilly III. 553; ausgeführt, eine der wichtigsten Centralanlagen.

d) Plan und Durchschnitt für S. Francesco al monte in Florenz, abweichend von der gegenwärtigen Form, vielleicht eine Concurrenzarbeit mit Cronaca.

e) Plan seines eigenen Hauses in Montepulciano a S. Biagio. Vas. Lemonn. X. S. 38. Comment.

f) Unausgeführte Zeichnung zur Thurmspitze der Madonna in Monte-Pulciano.

g) Brief an den Bruder Francesco, 1538, 21. December, Geldangelegenheiten.

h) Pläne eines Palastes, auf unregelmässigem Umfang. Classische Composition, mit derjenigen des Palastes Massimi wetteifernd, sie noch übertreffend.

i) Halle im Garten des Palastes Farnese, mit Details, nie ausgeführt und von Letarouilly irrthümlich als Studium zur Halle im Erdgeschoss der Gartenseite angesehen.

Bd. V. enthält folgende Entwürfe von *Ant. S. Gallo* dem Jüngeren.

a) Entwurf zu S. M. di Loreto in Rom. Plan und perspektivische Ansicht gibt das Gesammtbild, welches in der Ausführung nicht zu erkennen ist. Ein Dokument zu diesem Bau befindet sich in einem Skizzenbuch des Meisters in der Bibliothek der Akademie zu Siena 8, IV. S., 51 Pergamentblätter. Auf der letzten Seite merkt er die Mauerung des letzten Steines der Kuppel von S. Maria di Loreto an unter dem Datum: Sabato adore XV. adi XXIII di mago MCCCC.

b) Hofansicht vom Palast Farnese, von Letarouilly im Text 303 wiedergegeben nach diesem Original.

c) Skizzen und ausgeführte Studien zu S. Peter in Rom. Sie veranschaulichen den ganzen Antheil, welchen S. Gallo am Bau der Kirche hatte; beim Anblick der Fassaden besonders möchte man Maderna's Werk gern vermissen. Confus im Ganzen, bietet doch jeder einzelne Theil dieser grossartigen Conception vom Besten dar, wie z. B. die Anordnung der Benedictionshalle über der Vorhalle, die Composition der Glockenthürme, der Kuppel, deren Details im Plan und Durchschnitt aufs Schärfste bestimmt sind. Wer die Geschichte des Baues von S. Peter schreiben wollte, müsste in den Entwürfen aller Architekten von der Kirche, die in der Sammlung vorhanden sind, die Quellen suchen.

d) Original der ursprünglichen Idee *Bramante's* zum Portal der Cancelleria, bei Letarouilly nach dieser Zeichnung wiedergegeben.

e) Kleines Project für die Fassade von S. Lorenzo in Florenz.

f) Pläne, welche die ganze Anlage von Castro darstellen. Vas. a. a. O. S. 55.

Pläne mit vielen Varianten zu Kirche und Kloster S. Francesco. Hallen auf dem Platz. Diese nicht mehr bestehenden Bauten, für den Herzog Farnese ausgeführt, müssen eine der harmonischen Schöpfungen aus einem Guss gewesen sein, wie sie noch in Pienza das Auge desjenigen entzücken,

dem moderne Städteanlagen, seien sie an der Isar oder an der Seine, bekannt sind.

g) Entwurf zur Zecca in Rom. Grosse Fassadenzeichnung, welche der Ausführung gedient hat. Vas. a. a. O. S. 55. Viele Details in natürlicher Grösse mit merkwürdigen Eigenheiten.

Bd. VI. enthält von *Ant. S. Gallo* den Jüngern:

a) den grossen Entwurf zur Grabcapelle von Piero dei Medici, auf Befehl Clemens VII. entworfen, um in Monte Cassino ausgeführt zu werden. Vas. VII. 225 not. 3.

Zwei runde Capellen mit Nischen. Die grössere Capelle reiche dorische Ordnung. Kuppel mit Seitenlicht im Tambour.

b) Die vollständige Plananlage der Villa Madama bei Rom. Die bestehende Masse der Gebäulichkeiten bildet nur den kleinsten Theil dieser colossalen Conception, deren Mittelpunkt die zur runden Halle erweiterte Exedra bildet. Burckhardt, Cicerone I. Aufl. S. 310 Anm.

Dem Meister mag wohl die laurentinische Villa des Plinius oder der Palast des Scaurus vorgeschwebt haben, als er diese glänzende Anlage schuf, deren Reste in ihrer Majestät noch jetzt einen hohen Phantasieeindruck hervorbringen. Durch die Existenz dieser Zeichnung werden die Zweifel über die Autorschaft des Entwurfes beseitigt, um so mehr als in einem andern Band der Sammlung (siehe unten) grosse Studien desselben S. Gallo, zur Villa Madama offenbar gehörig, sich vorfinden.

c) Perspectivische Ansicht des restaurirten Hadriangrabmals. Siehe Petrus Mallius. Hist. Bas. S. Petri.

Bd. VII.

a) Zeichnung des Portals von Caprarola mit einem Brief des *Ant. S. Gallo* an den Bildhauer *Pierino da Vinci* scultore in Pisa, beweist die Mitarbeiterschaft *Vignola's*.

b) Details natürlicher Grösse zur Zecca in Rom.

c) Desgleichen zu einem reichen Kamin mit Consolen.

d) Die obenerwähnten Studien zur Villa Madama, erste Anwendung einer Doppeltreppe. Die jetzt stehende Halle gegen Norden ist in diesen Plänen ersichtlich, der Rundhof, quadratisch angeordnet, an gleicher Stelle.

e) Höchst interessante Thermenstudien, besonders der Fassaden und Innenansichten wegen.

f) Aufriss des Grabmals von Clemens VII. in der Minerva zu Rom.

g) Entwurf des *Fra Giocondo* zu S. Peter. d'Agincourt 72. 73.

h) Viele Studien zum Palast Farnese; Entwicklung der Haupttreppe, mit perspektivischer Darstellung der schwierigen Parthien; Details zur

grossen Halle; diejenigen Varianten der Fassade, welche Letarouilly zu seinen Erklärungen im Text 287—92 benutzt hat.

Bd. VIII. Von *Ant. S. Gallo* giov.

a) Skizze zum innern Umbau von S. Domenico in Siena, an *Peruzzi* gerichtet; ein Zeugniss des Verkehrs der beiden Meister.

b) von *Marc Antonio della Valle* „computista di Palazzo“, ein phantastischer Plan zu S. Peter.

c) von *Desiderio da Settignano.* Zeichnung des Tabernakels der Madonnencapelle in S. Lorenzo in Florenz. Entspricht genau der Ausführung, über deren Autor Burckhardt 605 unsicher ist. Im Original befinden sich Varianten zu den obersten Engelkindern.

d) von *Donatello*, kleine Skizze zum Grabmal Papst Johann's XXII in S. Giovanni in Florenz.

e) *Paolo Uccello*, viele geometrische Körper, architektonische Details und Linienfiguren in perspectiv. Darstellung. Vas. V. di P. Uccello. III. 97.

Bd. IX. von *Pietro Berettini da Cortona* dem Schüler Cigoli's und Ciro Ferri's, grosse Zahl von Kirchen des Barockstyles.

Unter vielem verwildertem Formgefühl Einzelnes von grossem Verdienst, besonders Genialität des Planes.

Bd. X. von *Bernardo Buontalenti*, dem Architekten des Palastes nonfinito in Florenz.

Enthält wenig besseres im Entwurf als in seinen ausgeführten Werken.

Bd. XI. von *Giov. Ant. Dosio* eine Reihe Ansichten aus Rom. Sie sind im Jahr 1569 von *Gio. Batt. Cavalieri* gestochen worden: Zwei dieser grossen Federzeichnungen bilden Documente zur Geschichte des Baues vom Vatican und S. Peter. Die Kuppel ist noch nicht sichtbar, der Tambour bis zum Kuppelansatz gelangt. Auf dem Platz vor der Basilica steht noch unter der Edicula der Pinienapfel; die Verbindungsbauten des Belvedere mit dem vaticanischen Palast sind kaum angefangen, jedoch gewahrt man die Rampentreppen zum Giardino della Pigna, von denen heutzutage nichts zu sehen ist.

Bd. XII. vom florentiner Maler *Cigoli* viele Studien zu S. Peter in Rom. Geistlose Machwerke wie desselben Malereien.

Bd. XIII. von demselben.

Viele hübsche Strassendecorationen in Gestalt von Triumphbogen, besonders reiche bei Anlass der Heirath der Grossherzogin Maria Maddalena mit dem nachmaligen Cosimo II. Zeichnung der Reiterstatue Henri IV. in Paris von *Giov. da Bologna.* Unten am Blatt: la base è disegno del Cigoli, eseguito da esso mentr' era in quella capidale.

Bd. XIII. a) Prospettiva pratica del *Cigoli.* Herzog Ferdinand II.

gewidmet. Interessanter als die nicht originelle Lehre ist die derselben vorgelegte Monographie des Malers auf 101 Blättern Fol.

Bd. XIV. Kirchen und Paläste von Rom und Genua. Einige gute Fassaden des *Alessi,* nie ausgeführt.

Bd. XV. Plan, Fassade und Durchschnitt des Palastes Linotte in Rom, von der Hand *Antonio's da San Gallo.* Unten steht: per Ant. Vellius Advocatus Consistorialis. Diese leicht skizzirten Zeichnungen mit Maassangaben sind ein wichtiges Document zu der immer noch schwebenden Frage nach dem Meister dieses wichtigen Baues. Sie bestätigen die Ansicht des feinfühlenden Letarouilly, welcher keinem anderen als dem Ant. da San Gallo den Palast Linotte zugeschrieben hat.

b) Von *Rafael* eine Perspective aus dem Innern einer Halle in einem kleinen hübschen Hof irgend eines römischen Palastes.

c) Von *Ant. da San Gallo* neue Studien zum Pal. Farnese zu Bd. VII gehörig.

Bd. XVI. von verschiedenen Händen grosse Sammlung architektonischer Details, Fenster, Nischen, Brunnen.

Bd. XVII. von Unbekannten. Studien zu Capellen, Ciborien, Altären.

Bd. XVIII. Desgl. Kirchenentwürfe des Barockstyls, dabei einige Fassadenstudien des *Giul. San Gallo* zu S. Peter.

Bd. XIX. Desgl. Sammlung von Portalen und Thüren.

Bd. XX. Desgl. Sammlung von Altären und Grabmälern.

Bd. XXI. a) von *Giuliano da San Gallo* eine höchst merkwürdige Sammlung kleiner perspectivischer Interieurs der schönsten Phantasie; sie geben wohl das beste Gedankenbild des Wollens jener Zeit; dabei 3 Briefe, Quittungen vom 24. Oct. 1568.

b) ebenfalls von Giuliano eine Anzahl Studien nach antiken Bauten, besonders schöne Details, Kapitäle, reiche Gesimse.

Bd. XXII. Kirchenentwürfe, Gräber und Kirchhöfe von mittlerem Werth, dabei die Fassade einer Kirche der besten Frührenaissance, Triumphbogen Mittelmotiv.

Bd. XXIII. Verschiedenes von *Buontalenti.* Von *Ant. Dosio* den Entwurf zum erzbischöflichen Palast in Florenz.

Bd. XXIV. von *Pietro Catoni,* Senese 1538, eine Sammlung merkwürdiger hydraulischer Maschinen aller Art, Zeichnungen von Candelabern, sehr schöne Kanonenläufe, Sgraffitoarabesken, Geräthschaften der Häuslichkeit, Waffen aller Gattung, Trophäen, und dabei von *Benvenuto Cellini's* Hand auf 2 Blättern eine Anzahl der prachtvollsten Helm- und Harnischzeichnungen. Vas. V. di Salviati. XII. 80

Bd. XXV. Città ideale entworfen von *Bartolommeo Ammanati*; gibt

ohne Zusammenhang eine Folge von Entwürfen zu Kirchen, öffentlichen Gebäuden, Palästen, einfachen Wohnhäusern und Landhäusern. Neben vielem Unselbstständigen, Motiven aus dem Palast Farnese, enthält die Sammlung viel des Schönsten in Disposition.

Bd. XXVI. Zeichnungen nach Kirchen in Florenz und Rom.

Bd. XXVII. Desgl. nach Palästen und Kirchen in Rom.

Bd. XXVIII. Fortsetzung von *Ammanati.*

Bd. XXIX. von *Giov. Batt. Nelli*, Florentiner, eine im Jahr 1687 gezeichnete Aufnahme aller Bauten des *Michelangelo* in S. Lorenzo in Florenz. Medicäercapelle, Bibliothek, Treppe im Vorsaal mit genauen Details in grossem Maassstab. Dabei eine Zeichnung der Fassade für S. Lorenzo nach dem Holzmodell des Michelangelo, jetzt in der Akademie der schönen Künste in Florenz aufgestellt.

Bd. XXX. Eine Copie der Originale der Città ideale des *Ammanati* (Bd. XXV) von *Giov. Batt. Nelli.*

Bd. XXXI. Sammlung von Saal- und Treppenaufrissen des Barockstyles. Einiges davon vom Besten.

Bd. XXXII. Maschinen zu Bauzwecken. Pläne von

a) S. Maria del Popolo in Rom, können die Originalpläne des *Pintelli* sein, wegen der vielen angegebenen Varianten.

b) Von unbekannter Hand eine Anlage in der Art der Basilica von Pompeji. Von einer Doppelhalle umgeben erhebt sich hinter einer Vorhalle ein grosses Schiff mit zwei Säulenordnungen, von einem Tonnengewölbe bedeckt. Am hintern Ende eine halbrunde Nische, der ganze Raum durch die zwei Abschnitte des Gewölbes erleuchtet. Dieser vielleicht von der Hand des *Giul. da San Gallo* gezeichnete Entwurf, dessen Bestimmung nicht klar ist, zeigt eine der geistreichsten Verbindungen der Bauformen des Alterthums mit der ganzen Freiheit des damaligen Geistes.

c) Projecte zu einem Aufbau des Pal. Pandolfini in Florenz. Dorische Halle.

Bd. XXXIII. Viele Projecte des *Matteo Nighetti* zur Capelle der Prinzen in S. Lorenzo in Florenz. Mehrere der besten Entwürfe lassen um so mehr die Ausführung des bestehenden Baues bedauern.

Eine perspectivische Ansicht der Loggia del Mercato nuovo in Florenz mit phantastischer baulicher Umgebung. Ein interessantes Stylbild.

Bd. XXXIV. Mitten unter Fortificationsplänen von *Andrea Contucci dal Monte Sansovino* Entwurf zum Grabmal des Cardinals Sforza, im Chor von S. Maria del Popolo in Rom ausgeführt. Anstatt einer Nebennische zeigt der Entwurf deren zwei über einander gestellte. Der Abschluss ist

durchgehends mit einer Attika, das Ganze hat viel Aehnlichkeit mit der Altarnische der Capelle Piccolomini im Dom von Siena.

Bd. XXXV. Festungspläne und unbekannte Entwürfe, Pläne zu Palästen, viel Gutes darunter.

Bd. XXXVI. Höchst interessante Messung des Pantheon. Die vielen Perspectiven aus dem Innern zeigen die alte Wandbekleidung des obern Theiles mit vielen decorativen Details, besonders der Vorhalle.

Bd. XXXVII. Mitten unter unwichtigen Zeichnungen nach Kirchen, Thürmen und Altären eine höchst interessante Skizze *Rafael's*, die Architekturstudie zur Befreiung Petri, gewiss nicht für den gegenwärtigen Ort projectirt, auf Stufen des Vordergrundes schlafen die Wächter, dahinter kaum erkennbar der Engel angegeben.

Bd. XXXVIII. Gute Pläne aus den Jahren 1592—1601.

Bd. XXXIX. Città ideale von Cav. *Giorgio Vasari* il giov. 1598; nüchterne Entwürfe aller Art, für Culturgeschichte wichtig der beigeschriebenen Erklärungen wegen.

Bd. XL. von demselben, Zeichnungen nach Bauten aus Rom und Florenz.

B. XLI. von demselben, eine wichtige Sammlung der Pläne von Kirchen Toscana's und ganz Italiens.

Bd. XLII. von demselben, ein Lehrbuch der Perspective 1593.

Bd. XLIII. 2. Band desselben fast kindlichen Buches.

Bd. XLIV—VI. von *Giacomo Marmi.* Restaurationsprojects in den Palästen und Villen des Hauses Medici, höchstens zur Einsicht in die damalige Gartenkunst.

Bd. XLVII. von *Lorenzo Donati* Sanese; (Band 3). Fassaden kleiner Häuser der besten Zeit; eine Sgraffitofassade, gute Pläne;

von einem Unbekannten, schöne barocke Fassaden; zwischen Doppelsäulen der Halle im 1. Stock Statuen von *Giov. Antonio Dosio.* Das Grabmonument von Clemens VII. in der Minerva zu Rom, mit der Unterschrift: di Clemente di Giov. di Baccio il S. Giov. Batt. e S. Giov. Ev. tutto il monumento di Baccio Bandinelli e vi operò ancora Lorenzetto Fior.“ vgl. Pompeo Litta, Famiglie celebri ital. Mil. 1828—30. Fasc. 17 part. 2 e 7.

Bd. XLVIII. Unbedeutendes des Barockstyles.

Bd. XLIX. (Nummer der Mappe 212. Cartella grande bei Geymüller.)

a) Dieselbe enthält die wichtigsten Blätter der Sammlung, nämlich die bekannten Concursprojecte zur Fassade von S. Lorenzo in Florenz, 1514 durch Leo X. hervorgerufen. 4 grosse auf Pergament und Papier gezeichnete Entwürfe des *Giuliano da San Gallo* geben ein lebhaftes Bild wie die Besten der Zeit eine monumentale Aufgabe lösten. Sie bezeichnen den Höhenpunkt der freien Composition, Formen und Verhältnisse entsprechen

nur flüchtig der Bestimmung des Gegenstandes, durch die auffallend verschiedenen Behandlungen eines und desselben Problems sind uns aber in diesen Arbeiten die grössten Compositionen der Hochrenaissance erhalten geblieben. Eines der Projecte zeigt überdiess mit den 2 Glockenthürmen der reichsten Behandlung das seltene Beispiel dieses fast nie zur Ausführung gekommenen Bautheiles.

b) von *Giul. da San Gallo* ebenfalls Entwurf zu einem Orchester für Julius II., mit der Friesinschrift: Julius II. Pont. Max. Locum tibicinum adversus iniurias celi munivit anneo sal. MDV. Pont. sui II.

c) von *Vincenzo Scamozzi*, grosser Aufriss der neuen Procurazien mit dem 3. Stockwerk, die Ausführung identisch mit dieser Zeichnung.

d) von *Baldassare Peruzzi* eine grosse scenographische Stadtstrasse. Vorn Gebäude eigener Composition, hinten blicken das Colosseum, phantastische Thüren empor. (Band II.)

e) von *Filippo di Ser Brunellesco* die perspectivische Zeichnung der Gerüste für die florentiner Domlaterne.

f) von *Giul. da San Gallo* ein gross entwickelter Durchschnitt aus den Caracallathermen.

g) von *Giul. da San Gallo* ein Mittelmotiv der Fassade seines Entwurfes zu S. Peter in Rom. (Band V.) besonders schön der obere Theil, wo die Benedictionshalle den Glanzpunkt dieser grossartigen Composition bildet.

h) von *Vincenzo Scamozzi* 4 grosse scenographische Perspectiven, wichtig wegen der Fülle architektonischer Motive der Zeit.

i) von *Benedetto da Rovezzano* zwei Entwürfe unbekannter Grabnischen oder Capellen.

k) von *Michele Sanmicheli.* Die Fassade der Porta des Castello S. Andrea am Lido in Venedig.

l) von *Bramante*, auf Pergament gezeichneter grosser Plan zu S. Peter. Griechisches Kreuz mit Tribunen, aussen quadratisch abgeschlossen. In den 4 Ecken des Kreuzes, je eine kleinere Kuppel mit Bagellen und nach aussen sich öffnenden Hallen, offenbar diejenige Anlage der sich Michelangelo in seinem Plan angeschlossen hat, mit Vermeidung der unglaublich kühnen, nur theoretisch möglichen Gestalt des Entwurfes.*)

m) von *Bramante*, viele kleinere Planskizzen zu S. Peter, die gleiche Grundform vielfach behandelnd.

n) von ebendemselben, eine mit Bister ausgeführte Perspective des Tempietto von S. Pietro in Montorio.

o) von *Fra Giocondo.* Plan zu S. Peter.

---

*) Cartella grande bei Geymüller. — Vgl. dessen Beschreibung a. a. O.

p) von *Bramante*, der Plan zum Palast di S. Biagio dalle Pagnotte von Julius II., bestimmt, alle weltlichen Administrationen Roms zu vereinigen. Vasari V. di Bramante, VII. 134.

q) von ebendemselben, Details zum Hof von S. Damaso des Vaticans, von der Ausführung abweichende Aufrisse. Fassadenmotive zu den Verbindungshallen des Belvedere.

2 Vogelperspectiven, welche den Entwurf der ganzen Anlage des hinteren Hofs bis in den Garten der Pigna zeigen. Die doppelten Rampentreppen sind ersichtlich, im Hintergrund die Nische mit der Halbkuppel. Hierzu gehört eine in Band XIX. befindliche Skizze (nicht von Bramante). Es ist eine genaue perspectivische Darstellung der vollendeten Bauten des Bramantischen Projectes. Der Standpunkt ist auf dem Dach der Exedra des untern Hofes; so klein der Maassstab, so gibt er doch ein klares Bild dieses unvergleichlichen Entwurfes.

r) von *Giuliano San Gallo* Plan zu S. Peter in Rom, hält sich ziemlich genau an Rafaels Plan mit bedeutenden Verbesserungen jedoch in den Kreuzarmen, besonders der innern Doppelhalle. Die Aehnlichkeit mit dem bei Serlio angegebenen Plane Rafaels ist so gross, dass man versucht werden könnte, an den Angaben Serlio's zu zweifeln. Auf dem Plane S. Gallo's sind zwei Seitenthüren isolirt angegeben, dazwischen die 12säulige Vorhalle, Fassaden und Skizzen dazu in Band XV. XVIII. XXI.

s) von *Aristotile da S. Gallo* Aufriss eines Kuppelbaues mit Umgang aussen und Strebebogen der Kuppel; mahnt an Polifilo; vgl. Burckhardt's Cultur der Renaissance S. 181.

An die Inhaltsangabe der Sammlung der architektonischen Handzeichnungen wäre nun diejenige der Sammlung der Decorationen anzureihen. Es genüge, auf einen reichen Schatz von farbigen Compositionen des *Giov. da Udine*, *Poccetti* und vieler Anderen der Besten aufmerksam zu machen. Die Zeichnungen dieser Sammlung gehen bis *Polidoro Caravaggio* herab und geben ein Gesammtbild der Decoration des 15. und 16. Jahrhunderts italienischer Kunst.

Aus dieser hiermit schliessenden Quellenangabe zur Ergänzung des Styles der italienischen Renaissance mögen Berufenere dasjenige erkennen, was zur Förderung der Kunstgeschichte dienen kann.

Florenz, November 1868.

Albert Jahn, Architekt.

Masolino und Masaccio.

Mit Abbildungen der Wandmalereien in Castiglione d'Olona. Von **A. v. Zahn.**

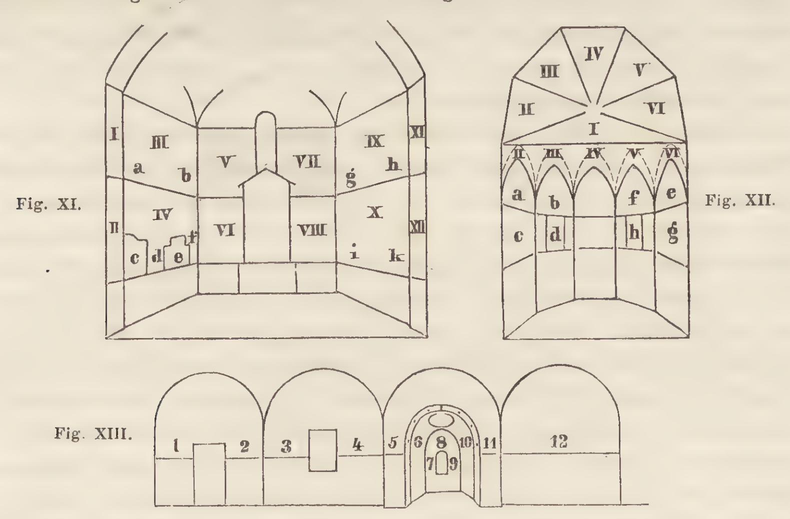


Fig. XI. Fig. XII. Fig. XIII.

Crowe und Cavalcaselle haben ihre äusserst gründlichen Forschungen über die Wandmalereien der Capella de' Brancacci im Carmine zu Florenz mit dem Ergebniss geschlossen, dass sämmtliche Wandmalereien daselbst, welche bisher dem *Masolino* zugeschrieben wurden, von *Masaccio* sein müssen.

Die dafür ausgesprochenen Gründe sind sehr gewichtig und die ganze Untersuchung wird mit Recht von dem einzigen kritischen Recensenten des Buches in Deutschland (Otto Mündler in den Wiener „Recensionen" 1865, No. 24) als „ein Muster von kritischem Scharfblick und Unabhängigkeit des Urtheils," ihr Resultat als „eines der wichtigsten, zu denen die neue Kunstgeschichte sich Glück wünschen kann," bezeichnet.

Da gegenwärtig Crowe's und Cavalcaselle's Werk in deutscher Uebertragung Besitz einer grösseren Zahl deutscher Kunstfreunde wird, und gerade das Capitel über Masaccio nicht verfehlen kann, die Aufmerksamkeit an erster Stelle anzuziehen, versuche ich es, diejenigen Ergänzungen zusammenzustellen, welche der Forschung aus einer kritischen Revision der urkundlichen Zeugnisse über beide Meister und aus einer wiederholten Betrachtung ihrer Werke erwachsen. Der Zuwachs, welchen auf beiden Gebieten das Material der Forschung erfahren hat, seit Rumohr schrieb (im 2. Bd. der „Italienischen Forschungen" 1827), meines Wissens der einzige deutsche Kunstforscher, der ein selbständiges Urtheil über die Benennung der Bilder in der Capella

Brancacci ausgesprochen hat*), besteht in den Auszügen der Florentiner Steuer-Cataster von 1427—1430, welche Gaetano Milanesi in seinem Aufsatz: „Le vite di alcuni artefici fiorentini scritte da Giorgio Vasari corrette ed accresciute coll' aiuto de' documenti" im Giornale storico degli Archivi Toscani 1860, Juli/Sept. S. 192 fg. **) veröffentlicht hat, und den Wandmalereien zu Castiglione d'Olona, zuerst eingehend beschrieben im 3. Bd. von Lemonnier's Vasari-Ausgabe 1848.

Wie so viele andere kunstgeschichtliche Zeugnisse treten auch diese in Widerspruch mit den Angaben Vasari's, welche bis dahin die so gut wie einzige Quelle der Nachrichten über die Existenz beider Meister bildeten, und es ist Aufgabe der Forschung zu entscheiden, in wieweit neben den nachgewiesenen Irrthümern aus innern oder auf subjectiver Anschauung der Denkmale beruhenden Gründen auch die übrigen Zeugnisse des Florentiner Kunsthistorikers über den Erneuerer der Malerei hinfällig geworden sind. Man darf dabei auf Rumohr's gerade an dieser Stelle (l. c. 245) ausgesprochene Mahnung „Vasari's Angaben ungeprüft weder anzunehmen noch zu verwerfen," mit besonderem Nachdruck hinweisen, da es sich hier um ein Werk handelt, dessen Urheber fortdauernd als ein Stolz einheimischen Kunstschaffens im Munde seiner Landsleute geblieben war, vor dessen Werken ein studirender Künstler den Andern ablösend die Namen des oder der Meister und die daran geknüpften Erzählungen überlieferte.

Wir fassen zu dem Ende in's Auge:

1. die urkundliche Chronologie der Arbeiten und Lebensumstände beider Meister;

2. die stilistischen Eigenthümlichkeiten der erhaltenen Werke;

und stellen zunächst die Erzählung Vasari's den urkundlichen Zeugnissen gegenüber.

Nach Vasari (Ed. Lemon. III. 135 fg.) hilft *Masolino da Panicale di Valdelsa* in seiner Kindheit (fanciullezza) an den Thüren des Ghiberti (wiederholt im Leben Gh.'s III. 119), widmet sich neunzehnjährig der Malerei als Schüler des *Gherardo dello Starnina* (dessen Tod Vasari in der ersten Auflage in's Jahr 1408 setzt, in der zweiten auf 1403 berechnet, II. 203); malt in Rom den Saal der Casa Orsina vecchia in Monte Giordano, im Carmine zu Florenz zur Seite der Capella del Crocifisso den — 1675 zerstörten — S. Petrus und erhält in Folge dessen den Auftrag zur Ausmalung der Capella Brancacci, in welcher er die — zerstörten — Deckenbilder der vier Evange-

*) Wir übergehen als irrelevant was Gaye, Carteggio II. 409 fg., neben den richtigen Bemerkungen über den Antheil Filippino's ohne Angabe von Gründen über die Vertheilung des Antheils von Masolino und Masaccio ausspricht.

**) Crowe und Cavacaselle citiren andere Seitenzahlen, wahrscheinlich nach einem Separatabdruck.

listen, die drei — gleichfalls zerstörten — Lunettenbilder: die Berufung des Petrus und Andreas, die Verläugnung Christi durch Petrus und die Jünger auf dem Schiff im Sturm, endlich von den noch vorhandenen Wandbildern (s. Fig. XI.) die Predigt Petri (V) die Doppeldarstellung der Erweckung der Petronilla und der Heilung des Lahmen an der Pforte des Tempels (IX g h) malt. Nach Vollendung dieser Bilder, — andere erwähnt Vasari nicht — stirbt Masolino siebenunddreissig Jahr alt, um das Jahr 1440 („furono le pitture sue circa l'anno 1440"). Während dieser Arbeit Masolino's begann *Masaccio's*, des *Tommaso* aus Castell San Giovanni im Valdarno künstlerische Thätigkeit („cominciò l'arte"; III. 155), welcher nach Ausführung mehrerer Tafel- und Wandbilder in Florenz und Pisa nach Rom ging und dort nebst andern Werken die Wandbilder und die Geschichte der h. Catharina in S. Clemente für „den Cardinal von S. Clement" malte. Auf die Nachricht von der Rückkehr seines Beschützers Cosimo de' Medici aus dem Exile ging Masaccio nach Florenz zurück, wo man ihm, da Masolino gestorben war, die Vollendung der Capelle der Brancacci im Carmine übertrug. Er malte daselbst gleichsam zur Probe einen S. Paulus (1675 zerstört) nahe hei den Glockensträngen, dessen Kopf das Portrait des Bartolo di Angiolino Angiolini war. Während der Arbeit an der Capelle malte er die Prozession der Einweihung mit zahlreichen namhaft gemachten Portraits, unter denen Antonio Brancacci, der Stifter der Malereien (urkundlich findet sich kein passender Brancacci des Namens). In der Capelle aber vollendete er, Masolino's begonnenes Werk fortsetzend: Petrus auf dem Stuhle (IV f) die Krankenheilung (VI), Christi Befehl an Petrus, den Stater aus dem Maul des Fisches zu nehmen, und die Bezahlung des Tributs (III a b), wobei sein eignes Portrait, aus dem Spiegel gezeichnet, angebracht ist; die später von Filippino vollendete Auferweckung des todten Königssohnes (IV d); S. Petrus taufend (VIII) mit dem bekannten frierenden nackten Jüngling. Ueber diesen Arbeiten starb er, 26 Jahr alt, und ward im Jahr 1443 im Carmine begraben. Vasari lässt also unerwähnt den Sündenfall (XI), die Vertreibung aus dem Paradies (I) und Petri Befreiung aus dem Gefängniss (XII), letzteres ergiebt sich von selbst als Werk des Filippino Lippi, während die übrigen von diesem spätern Meister ausgeführten Theile der Malereien: die Gruppen auf der Erweckung des Königssohns (IV c e), Petrus von Paulus im Gefängniss besucht (II) und die Doppeldarstellung Petrus vor dem Proconsul und Petri Kreuzigung (X k i) ausdrücklich im Leben des Filippino angeführt werden. (Wir übergehen die völlig unnöthigen Discussionen über den durch die stilistischen Kennzeichen ganz zweifellos festgestellten Antheil des Filippino, welche die Herausgeber des Vasari III. 168 fg. gegenüber den Vertheidigern der auf einem Irrthum in der Ausgabe von 1568 gestützten andern Meinungen mit aller Klarheit abgeschlossen haben).

Zu dieser Erzählung Vasari's haben wir, wie schon bemerkt, nur äusserst wenig ergänzende Zeugnisse. Die wichtigsten sind natürlich die Monumente selbst, d. h. für Masolino einzig und allein die Wandmalereien in Castiglione d'Olona, für Masaccio die Capelle Brancacci, ein Bruchstück in S. Maria Novella und ein sicheres Tafelbild in der Akademie zu Florenz. (Für die unsicheren verweisen wir auf die eingehende kritische Würdigung bei Crowe und Cavalcaselle).

In der Literatur vor Vasari wird Masolino nicht genannt und, meines Wissens, Masaccio nur an drei Stellen. Die älteste Erwähnung ist jedenfalls die von den Herausgebern des Vasari (IV. 64) citirte Stelle in der ungedruckten italienischen Vorrede von Leonbatista Alberti's „Elementi della pittura", in welcher der Verfasser an Brunelleschi (also vor 1446) die Worte richtet „compresi in te, Filippo, e in quel nostro amicissimo Donato scultore, ed in quegli altri Nencio (Ghiberti) e Luca e Masaccio, essere a ogni lodata cosa ingegno etc." — Den zweiten Schriftsteller, Christoforo Landino, mit den Herausgebern des Vasari einen „scrittore contemporaneo" zu nennen, ist nicht ganz richtig. Der Commentar zu Dante, in dessen Vorrede Masaccio erwähnt wird, erschien zuerst 1481 und wird nicht viel früher geschrieben sein. Ich setze die Stelle her, da ich sie nirgends angeführt finde.

(Ausgabe von Franc. Sansovino, Venedig 1564, Bl. 8 verso, Col. 1).

Dalla costui (d. h. Giotto's) disciplina usciron molti huomini chiari, tra quali è lodata molto la uenustà in *Masaccio*. Vi fu *Stefano* cognominato Scimia della natura, tanto espresse qualunque cosa ch' ei uolle. Grandissima arte apparue in *Thaddeo* Gaddi. Vi fu un altro *Maso*, ottimo inuentore et di gran rilieuo, perche si diede solo all' imitation del uero, et al rilieuo delle figure. Fu eccellente nella prospettiua, et molto facile nell' operare, et sarebbe riuscito a gran termini di perfettione se non moriua di 27. anni. Fra Filippo etc.*).

Alles was die Stelle über unsern Masaccio sagt, ist übrigens ein ganz interessanter Beleg dafür, dass man sich verhältnissmässig früh des Realismus in ihm bewusst ward, und denselben ebenso einseitig rühmte wie es nachher bei Vasari geschieht.

---

*) Es versteht sich, dass wir in dem ersten „Masaccio" den „Maso, discepolo di Giotto" aus dem Commentar des Ghiberti (Vas. I. XIX), wo auch die Zusammenstellung von Stefano, Taddeo Gaddi und Maso als der drei berühmten Giottisten mit Landino stimmt, und den „Tommaso di Stefano, detto Giottino" des Vasari vor uns haben. Crowe und Cavalcaselle, welche diese Stelle im Leben des Giottino nicht erwähnen, gehen demnach wohl zu weit, wenn sie überhaupt (I. 410) den wirklichen Namen des Giottino für unbekannt erklären. Die Herausgeber des Vasari schliessen aus der Existenz eines Giotto di Maestro Stefano im Malerregister von 1368 (II. 139), dass Vasari und Ghiberti sich bezüglich des Vornamens irren; wahrscheinlicher ist es, dass der zuerst bei Vasari auftretende Vatersname falsch ist und der berühmte „kleine Giotto" wirklich Tommaso hiess.

Die dritte Stelle endlich findet sich in *Albertini's* „Memoriale di molte statue et picture sono nella inclyta cipta di Florentia" von 1510 (seit dem Wiederabdruck des seltenen Originals öfter citirt). Hier heisst es von der Capelle Brancacci (p. 16):

„Sancta Maria del Carmino è antiqua et devota chiesa, lunga brac. 143, nella quale son picture di antiqui maestri: et maxime nel primo claustro sopra la porta per mano di Tho. Masacci: et la capella de' Brancacci meza di sua mano, et l'altra di Masolino excepto sancto Pietro crucifixo per mano di Philippo"

und von dem Gemälde der Trinità in S. Maria Novella:

„La Trinità e per mano di Tho. Masacci".

Diesen dürftigen Stellen ist im Grunde weiter nichts zu entnehmen, als was wir auch als vollständig sicher aus Vasari's Erzählung zu schliessen hätten, dass der Masaccio der Capelle Brancacci eine in und ausser den Künstlerkreisen berühmte Persönlichkeit war, deren Name jederzeit mit den Denkmalen seiner Kunst verknüpft blieb, sodass es hier für Vasari des Zurückgehens auf literarische Quellen, die ihn an so mancher Stelle irreführten, gar nicht bedurfte *).

Wir wenden uns nunmehr zu der wichtigern Darstellung der chronologischen Thatsachen, wie sie sich aus den Documenten und äusseren Beglaubigungen der Werke ergeben.

Unter den Malern des Namens „Thomas", welche urkundlich im ersten Theil des XV. Jahrhunderts in Florenz vorkommen, glaubt man nur einen Einzigen mit Sicherheit als den „Masolino da Panicale" des Vasari bezeichnen zu können. Es ist der „Tommasius filius Cristofori Fini, pictor populi sancte Felicitatis de Florentia", welcher mit dieser Bezeichnung in dem „Libro della Matricola de' Medici e Speziali (im Central-Staats-Archiv von Florenz, publ. von Milanesi a. a. O.) im Jahre 1423, 18. Januar „stilo commune" eingetragen wurde, nach dem Cataster seines Vaters Cristoforo di Fino, imbiancatore, im Jahre 1427, 43 Jahr alt, in Ungarn abwesend war und von den Erben des Filippo Scholari, Obergespans von Temesvar Geld zu fordern hatte. Dass er „nicht lange

*) Es ist demnach, meines Bedünkens, durchaus unnöthig, ernstlich auf die wunderliche Ansicht einzugehen, welche Dr. Cesare Bernasconi (Studj sopra la storia della pittura italiana dei secoli XIV e XV. [Verona] 1864, S. 93 fg.) vorbringt. Er interpretirt die Stelle Albertini's dahin: von Masaccio sind die älteren Theile, (obere Reihe) der Malereien, Masolino war der eigentliche grosse Künstler und malte die sämmtlichen Fresken der untern Reihe mit alleiniger Ausnahme der Kreuzigung Petri, welche von Filippo, nicht Filippino Lippi ist. Wer sämmtliche Gründe für Bernasconi's Ansicht, mit der Replik von Camillo Laderchi in Ferrara und der Duplik des Verf. lesen will, findet sie in dem citirten Buche auf 33 Seiten gross Octav.

nach 1427 zurückgekehrt“ und 1440 (?) fern vom Vaterland gestorben ist, sind Voraussetzungen Milanesi's, für welche keine Zeugnisse vorliegen.

Die Herausgeber des Vasari theilen später in der Tavola alfabetica (Florenz 1864) mit, dass nach dem Libro de' morti ein Tommaso di Cristofano, vielleicht Masolino, am 18. Oct. 1447 im Dom begraben wurde. Einen andern, als den negativen Beweis, dass kein anderer in Florenz urkundlich nachgewiesener Thomas passen will, giebt es bis jetzt nicht dafür, dass wir es in Tommaso di Cristoforo di Fino mit demjenigen Masolino aus Panicale zu thun haben, welcher sich selbst an einer Stelle in Castiglione d'Olona Masolinus de Florentia zeichnete und von Vasari für den Urheber der ersten Malereien der Capelle Brancacci gehalten wird.

Ein Goldschmied: Thomasius filius olim Christofani Braccii, der in dem Libro della matricola dell' Arte della Seta (vgl. Milanesi a. a. O. S. 193) im Jahre 1409 *) eingetragen und nach dem Cataster von 1427 (ebd.) 46 Jahr alt, also 1380 oder 81 **) geboren und 1430 gestorben ist, war nachweislich Gehülfe des Ghiberti an der älteren Thür des Baptisteriums 1407. Da er nicht im Malerverzeichniss vorkommt, so vermuthet man (Cr. u. C. I. 513), Vasari habe in Verwechselung mit diesem Thomas den Masolino zum „besten Ciseleur, den Ghiberti je hatte,“ gemacht.

Ausser obigen schriftlichen Documenten, deren Bedeutung immerhin noch einen Zweifel gestattet, haben wir für Masolino nur ein weiteres chronologisches Document in der Inschrift der Wandmalereien zu Castiglione d'Olona.

Wie sich unten aus der näheren Schilderung ergeben wird, haben wir daselbst drei Gruppen von Bildern zu unterscheiden, welche a) an dem Gewölbe des Chors der Collegiatkirche, b) an den unteren Wänden desselben Chors, c) im Baptisterium nahe bei der Kirche sich befinden.

Die Vollendung der Collegiata giebt die Inschrift eines Reliefs über dem Aussenportal der Kirche, welche auf der guten Abbildung bei Litta, richtiger als bei Crowe und Cavalcaselle, (I. 500) so wiedergegeben wird:

(In zwei Zeilen über und unter den vier Reliefs der Evangelistensymbole; ital.-gothische Minuskeln):

Nostri millenus quadrigentesimus atqꝫ vigeñ octauus dñi deuoluitur annus. dum gradibus summis pater in xp̄o reuerendus ac dñs branda dominus de castileono † cardinea sede residet qui presbiter ipse perficit ad laudes hoc templum uirginis alme, cum qũa primates laurentius et protomartir Stāt. sꝫ ***) et dignā superi impetrare salutē.

*) Bei Crowe und Cavalcaselle verdruckt: 1408.

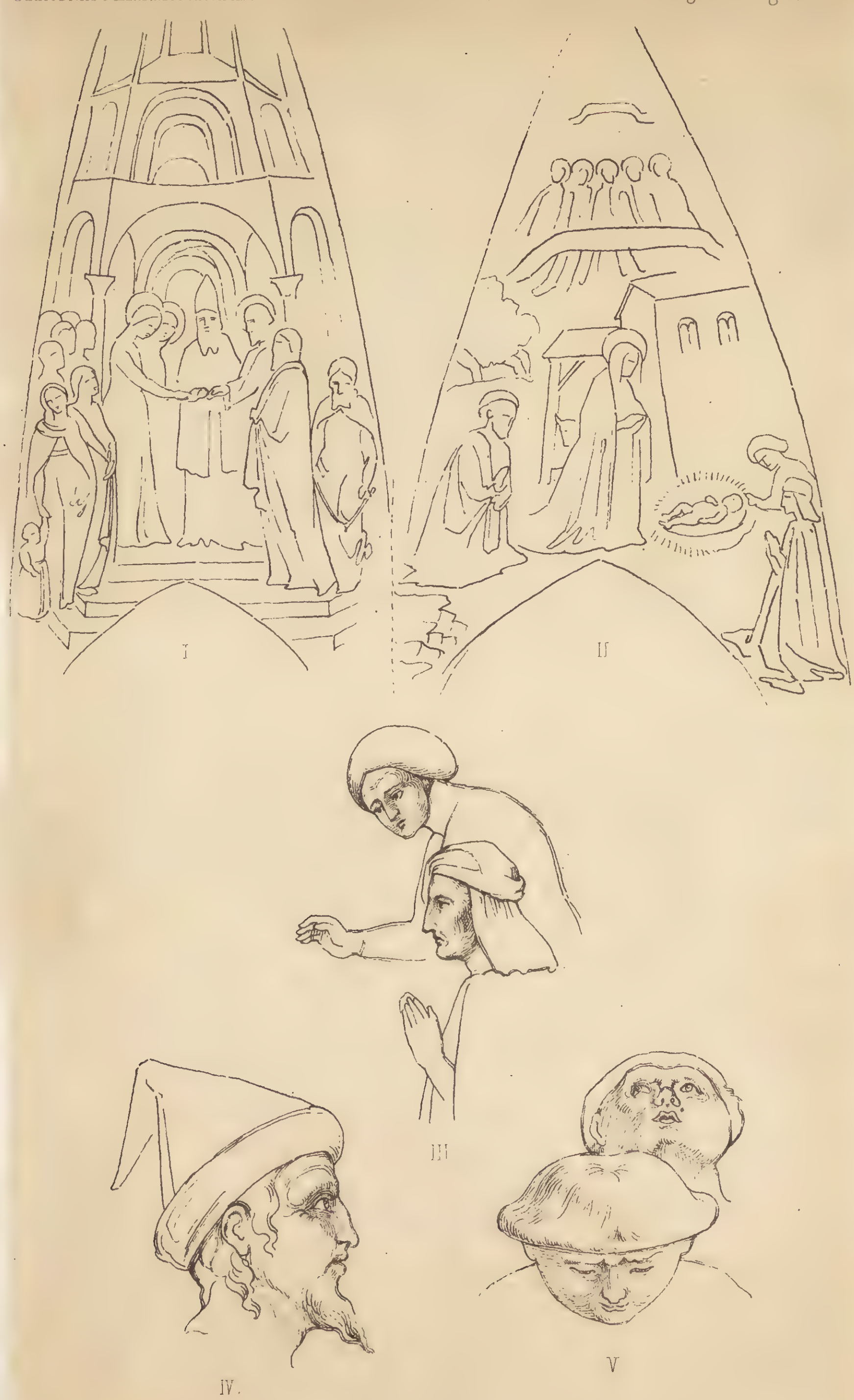
**) Nicht 1383 wie Crowe und Cavalcaselle angeben.

***) Jedenfalls ein Fehler des Zeichners für Stefanus; Cavalcaselle las Stef., ich selbst habe die Inschrift zu revidiren versäumt.



Taf I

Beilage zu Jahrg. II, H. 2.



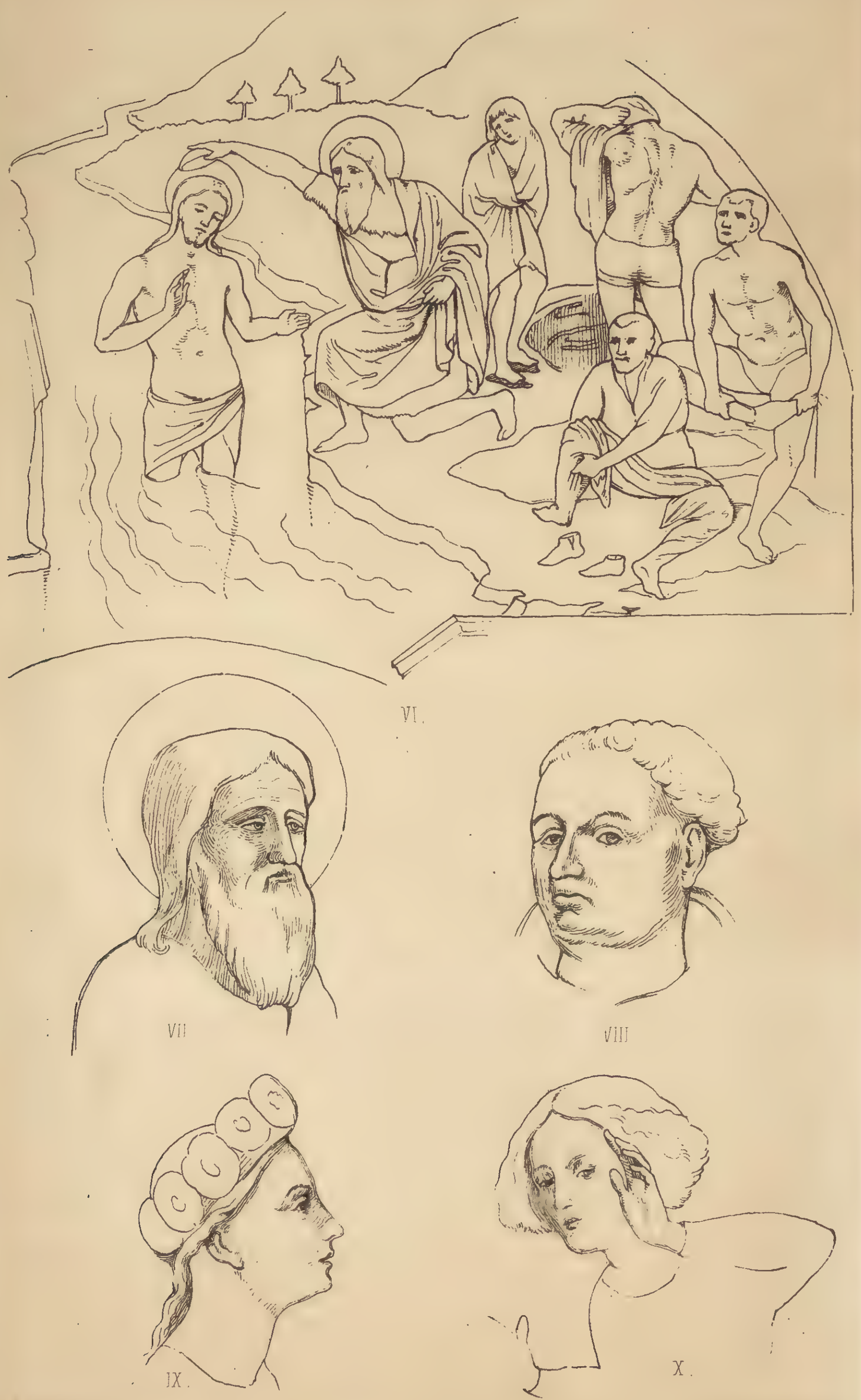
A.v. Zahn gez.

Photolith v W Korn & C°

Wandmalereien im Chor der Collegiata zu Castiglione d'Olona.

Jahrbücher f. Kunstwissenschaft

Beilage zu Jahrg. II, H. 2.



A. v. Zahn gez.

Photolith. v. W. Korn & Co.

Wandmalereien im Baptisterium der Collegiata zu Castiglione d'Olona.



Die Jahrzahl MCCCCXXVIII ist wiederholt im Bogenfelde, dessen Relief den Cardinal mit Heiligen vor der Madonna knieend darstellt.

Beide Inschriften, an der äusseren Westfaçade geben das Jahr der Vollendung zweifellos. Litta giebt überdem 1422 als Stiftungsjahr der Kirche — wahrscheinlich nach der Biographie des Cardinals bei Vespasiano Fiorentino — und in der nächsten Nähe dieser Daten müssen die Bilder a), welche an einem Gewölbfeld den Namen des Meisters so angeben:

MASOLINVS. DE
FLORNTIA. PINSIT.*)

ausgeführt sein. Die Bilder c) aber tragen die neu gemalte Jahrzahl ✕. MCCCCXXXV über der übertünchten alten und zum Theil noch in folgenden Parthien lesbaren Inschrift (am Scheitel des Gewölbes in gothisirenden Antiqua-Majuskeln):

XPI..NT OPUS HOC ANI SAC PRO BAPTISTA JOHANE
..IS AT GRAVIDAM VIRGO..
..TAT..SCBIT..
..NOBILIS AVLA..
..TIA QVE PCREAVIT

Diese Jahrzahl, wie Crowe und Cavalcaselle thun, für einen Irrthum zu halten, sind wir nicht berechtigt, und der Unterschied zwischen den Bildergruppen a) und c) ist so stark, dass wir einen längeren Zwischenraum zwischen beiden Werken annehmen müssen, wenn wir beide demselben Meister zuschreiben wollen, eine Annahme, welche wiederum keine urkundlichen Nachweise für sich hat.

Die chronologischen Daten im Leben *Masaccio's* scheinen gegenüber den zweifelhaften Nachrichten über Masolino vollständig durch Urkunden festgestellt.

Schon Baldinucci (Ausg. v. 1768 III. 166) kannte die drei wichtigen Documente, welche den Namen und das Geburtsjahr ausser Zweifel stellen: den Eintrag in die Rolle der Medici e Speziali vom 7. Januar 1421 als „Maso di Ser Giovanni di Simone“, den Eintrag in die Rolle der Maler vom Jahre 1423 (so Baldinucci) oder 1424 (nach den Herausgebern des Vasari, III. 154, Anm. 1)**) als „Maso di Ser Giovanni da chastello sangiovanni“, und endlich das wichtigste: seine Einkommen- oder vielmehr Schulden-Declaration vom Jahre 1427 (vollständig publizirt bei Gaye, Carteggio I. 115), worin er sich als fünfundzwanzigjährig bezeichnet, so dass — die Richtigkeit seiner

*) Wahrscheinlich ist das ursprüngliche FLORĒTIA beim Auffrischen der Inschrift so verändert worden.

**) Crowe und Cavalcaselle verwechseln wohl diese Differenz, wenn sie bei dem Eintrag von 1421 auf Baldinucci verweisend sagen: „others have read 1423“.

eignen Angabe vorausgesetzt — der Termin von Masaccio's Geburt zwischen Mariä-Verkündigung (florentiner Jahresanfang) 1401 und 1403 fällt.

Hiermit fällt Vasari's Angabe: „starb 1443, 26 Jahr alt", und die nachfolgenden Schriftsteller hatten nun zwischen diesen beiden Angaben, von denen man doch eine festhalten wollte, zu wählen. Die Mehrzahl, nach dem Vorgang der Herausgeber des Vasari, entschied sich für das Todesjahr 1443 und die längere Lebensdauer, trotz Landino's vorhin erwähntem Zeugniss und trotz der von Niemand bezweifelten Angabe über die Einweihung des Carmine. Da diese nach Vasari während der Ausführung der Malereien in der Capelle Brancacci Statt fand und nach Richa's Geschichte der Florentiner Kirchen auf den 19. April 1422 fiel, so musste ein Zeitraum von wenigstens 21 Jahren zwischen Anfang und Ende der — noch dazu unvollendeten! — Wandmalerei der Capelle Brancacci angenommen werden; wenn man nicht mit G. dall' Armi (im Text zu den Stichen der Wandbilder in S. Clemente) die Weihe eines Bischofs im Jahre 1436 für den Gegenstand der bei Vasari so genau beschriebenen Prozession halten wollte*).

Man durfte also schon aus inneren Gründen auf das Todesjahr 1428 ca. schliessen und die Bestätigung dafür brachten die von Milanesi (a. a. O.) veröffentlichten Documente der Steuer-Declarationen von 1427, 29 und 30.

Auf das im Jahr 1429 an Masaccio adressirte Formular schrieb eine fremde gleichzeitige Hand „Dicesi è morto a Roma"; und ein gewisser Niccolò di Ser Lapo, welchem Masaccio im Jahr 1427 (übereinstimmend nach den beiderseitigen Declarationen) 200 Lire schuldete, hatte nach seiner Erklärung vom Jahre 1430 noch 68 Lire zu fordern, an deren Bezahlung er ernstlich zweifelt, da der Bruder Masaccio's, Giovanni, die Erbschaft nicht antreten zu wollen erklärt.

Es blieben noch zu berücksichtigen: die von Vasari so bestimmt behauptete Reise nach Rom und die Rückkehr nach Florenz. — Ueber die Zeit der Ausführung der Fresken in S. Clemente wissen wir Nichts; Vasari ist der erste, der davon spricht, ohne ein Jahr zu nennen. Es bleibt, wie Crowe und Cavalcaselle ganz richtig bemerken, nur Vasari's Aeusserung über ein anderes jetzt untergegangenes Werk Masaccio's in Rom übrig, welches die Madonna mit Papst Martin V. und Kaiser Sigismund zwischen vier Heiligen darstellte, dasselbe, welches Vasari mit Michelangelo gemeinschaftlich betrachtete. Martin V. ward 1417 gewählt und Crowe und Cavalcaselle halten für wahr-

*) Die Feststellung aus den Lebenszeiten der vielen dargestellten Personen ist von den Herausgebern des Vasari nicht unternommen worden. Crowe und Cavalcaselle haben (I. 542, Anm. 2) die Erwähnung des Lorenzo Ridolfi missverstanden. Nicht von Venedig nach Florenz, sondern umgekehrt nach Venedig soll er 1402 und 1425 als Gesandter gegangen sein.

scheinlich, dass die in diesem Jahr zu Florenz auftretende Pest Masaccio zur Auswanderung bewogen habe.

Sicher ist: dass mit den obigen Documenten die Angabe Vasari's über den Grund von Masaccio's Rückkehr nach Florenz nicht stimmt. „Sein Beschützer, Cosimo de' Medici", kehrte nämlich 1434 nach Florenz zurück, und es bleibt Nichts übrig, als mit Cr. u. Cav. die Ursache von Masaccio's Rückkehr in dem Regierungsantritt des Giovanni di Bicci de' Medici, 1420, zu suchen, welchen er nach Vasari zweimal: im Fresko der Einweihung des Carmine und auf einem Tafelbild im Hause des Simone Corsi portraitirt hatte. — Hierbei nehmen Crowe und Cavalcaselle keinen Anstoss daran, dass Masaccio die durchaus nicht schülerhaften Fresken von S. Clemente im Alter von 16—18 Jahren ausgeführt haben müsste.

Es liegt aber in Allem, was Vasari von Masaccio's Werken und Aufenthalt in Rom berichtet, viel Veranlassung, hier eine Verwechseluung mit Masolino vorauszusetzen, welche um so leichter war, als der Name „Masaccio", wie wir oben sahen, von denen, die des Künstlers gedenken, nicht ausnahmslos gebraucht wird, die Werke überdem in diejenige Periode fielen, in welcher von der grossen stilistischen Eigenthümlichkeit Masaccio's noch nicht die Rede ist und die Künstler-Tradition fehlte.

Der „Cardinal von S. Clemente" nämlich, welcher das Leben der h. Catharina malen liess, war aller Wahrscheinlichkeit nach derselbe Branda Castiglione, welcher die Collegiata in Castiglione stiftete. 1411 erhielt Branda den Cardinalstitel S. Clemente von Johann XXII., und führte ihn, wie Giovanni dall' Armi a. a. O. berichtet, gleichzeitig mit einem Gabriel Condulmerius im Jahre 1417 bei der Wahl Martins V.; 1431 erhielt ihn ein Ugone di Lusignano Greco. Es mag gleich hier mit erwähnt werden, dass Branda vom Kaiser Sigismund zum Grafen von Vesprim in Ungarn, später (1421) zum Legaten in Ungarn ernannt wurde und dass hierin möglicherweise eine Brücke zu den Beziehungen seines Schützlings Masolino mit dem Obergespan von Temesvar zu finden ist.

Sehen wir von dieser römischen Episode, sowie überhaupt von den zweifelhaften Thatsachen ab, so corrigirt sich die Chronologie von Masolino und Masaccio dahin:

Masolino ist wahrscheinlich identisch mit dem Tommaso di Cristoforo di Fino, welcher 1384 geboren, 1423 in die Zunft der Speziali trat, 1427 in Ungarn war, zwischen 1428 und 35 in Castiglione d'Olona malte und vielleicht 1447 starb. *Masaccio* ist 1402 ca. geboren und 1428 über den Arbeiten an der Capelle Brancacci gestorben.

Diese Umgestaltung der chronologischen Angaben würde allein noch nicht unbedingt Masolino's Mitwirkung an den erhaltenen Wandmalereien der

Capelle Brancacci unmöglich machen. Crowe und Cavalcaselle schliessen vielmehr (I. 538): dass Masolino keins von den vorhandenen Fresken vor 1428 gemalt hat „ergiebt sich daraus, dass er nach dieser Zeit Werke in Castiglione von schwächerem Stil ausführte“.

Ueber diese Arbeiten in Castiglione nun habe ich, ausser den oben angeführten Bemerkungen über die Chronologie und die Inschriften, in Beziehung auf den Stil der Arbeit (nach einem Besuch im April 1867) einige Bemerkungen zu machen, welche so sehr von Cavalcaselle's Urtheil abweichen, dass ich sie selbstverständlich nur als Anregung für weitere Forschung und als Material zur Gewinnung eines abschliessenden Urtheils geben kann *).

Wie schon erwähnt, unterschied ich nämlich drei Gruppen von Bildern ganz verschiedener Ausführung.

a) Die Gewölbefelder mit den Darstellungen aus dem Leben der Maria, (s. den Holzschnitt Fig. XII., V. Sposalizio, III. Verkündigung, II. Geburt Christi, VI. Anbetung der Könige, I. Assumption, IV. Krönung), sehr alterthümlich und wie Cavalcaselle ganz richtig bemerkt, in einer schmachtenden, nicht ungraziösen Ruhe einigermassen mit Fiesole verwandt. Nach sehr flüchtigen Skizzen gebe ich in Fig. I. und II. der beifolgenden Tafeln eine Andeutung von der vollständig unrealistischen Compositionsweise zweier dieser Felder. Es ist wesentlich das Gewand, in welchem sich die Bewegung der Gestalten ausdrückt, und zwar in schlanken, ziemlich allgemeinen Zügen. Der architektonische Rhythmus des gothischen Stils, welchem der sonderbare hohe Thurmbau über der Vermählung Mariä mit dem perspectivischen Kunststück von Gewölb-Untersichten angehört, spricht sich auch in den Compositionen durchgehends aus und namentlich die Gestalt Mariens in der Verkündigung (sehr treffend bei Cavalcaselle geschildert) mit dem geschlängelten Zug des Gewandsaumes und den übereinstimmend nach einer Richtung abwärts fliessenden Falten ist eine entschieden von jedem realistischen Anklang völlig freie Arbeit. — Von dem individuellsten aller Köpfe dieser Gewölbefelder, dem in Begleitung eines Schutzheiligen (?) die Geburt des Christkindes knieend verehrenden Cardinal Branda, (?) giebt Fig. III. eine Andeutung.

Unter dieser Composition, links auf dem Zwickelfeld, hat sich Masolino, wie oben angegeben, bezeichnet, und, möchte man voraussetzen, damit die

*) Der Besuch von Castiglione d'Olona, welcher jedem Kunstforscher dringend empfohlen wird, lässt sich von Varese aus (zu Fuss oder mit Wagen) oder von Mailand aus (zu Wagen oder mit der Diligence Mailand-Varese bis zu dem nahen vor Castiglione liegenden Tradate) ausführen. Ein vortreffliches Wirthshaus zum Uebernachten war 1867 das zu Ponte di Vedano, 1/2 Stunde von Castiglione auf dem Weg nach Varese; in Castiglione selbst war keine Unterkunft.

Arbeit verlassen, denn Alles unterhalb dieser Gewölbefresken, die Lunetten und Wandbilder, welche das Leben der hh. Laurentius und Stephanus behandeln, (b) ist aus einem völlig andern Geiste hervorgegangen.

Die Reihenfolge ist: (s. d. Holzschnitt Fig. XII.) a. Lunette S. Laurentius, Almosen austheilend, und vor den Kaiser geführt; b. Lunette: der Heilige tauft einen im Taufbecken mit der Inschrift S. ECC. LESIE stehenden Jüngling und giebt Almosen an zwei Greise; c. (Wandfeld) das Martyrium des Heiligen, unten zerstört; auffallend dabei das springende Pferd eines Reiters; d. (Wandfeld) das Begräbniss des Heiligen mit zahlreichen Zuschauern. Die beiden Wände auf der rechten Seite des Chors gehören dem Leben des heil. Stephanus; e. (Lunette) fast verlöscht, die Diakonenweihe in einer Renaissance-Halle; f. (Lunette) die Predigt des Heiligen unter sitzenden Zuhörern; g. (Wandfeld) Stephanus vor dem hohen Rath und Gruppe von Steinigenden; h. (Wandfeld) die Steinigung mit zwei Zuschauern (hieraus der Judenkopf, Fig. IV.) und das Begräbniss (hieraus die beiden Köpfe klagender Zuschauer, Fig. V.) Die Compositionen d. und h. sind rücksichtslos um die Wandecken gebogen, in die Laibungen der Fenster mit hineingemalt.

Ein Blick auf die beiden überaus wunderlich verkürzten Köpfe wird genügen, um den starken Unterschied der Deckenbilder nach Cavalcaselle's Charakteristik und dieser Wandfelder empfinden zu lassen. Cavalcaselle nennt sie verhältnissmässig roh und findet Spuren der Hand von Lehrlingen. Man denkt in der That an den von Vasari (III. 137) genannten Schüler Paolo Schiavo, welcher seine Gestalten so täuschend verkürzte, und welchen Crowe und Cavalcaselle demnach vielleicht mit Unrecht dem Masaccio als Schüler zusprechen wollen (I. 517).

Diese sämmtlichen Malereien im Chor der Collegiata erscheinen nun aber uninteressant und unbedeutend neben den Wandbildern des Baptisteriums, (c) welches, wenige Schritte isolirt von der Kirche gelegen, in seinem ganzen Innern einen wohlzusammenhängenden Cyclus von Darstellungen aus dem Leben Johannis des Täufers enthält; alles in dem Maassstab von ungefähr drei Viertel Lebensgrösse, dem wir in der Collegiata wie in S. Clemente zu Rom und der Capelle Brancacci begegnen.

Die Reihenfolge muss wie in Folgendem angegeben werden (s. Fig. XIII.) An der Eingangswand: 1. Zacharias im Tempel, sehr zerstört; 2. unkenntlich, wahrscheinlich die Begegnung mit Elisabeth; Wand links: 3. kaum sichtbar, wahrscheinlich die Geburt Johannis; 4. Zacharias schreibend: Chorwand: 5. Altar mit architektonischer Umgebung, darüber schwebende Engel mit dem breiten Bande der oben mitgetheilten fast verlöschten Inschrift. In der Laibung des Bogens nach dem Chor-Anbau je drei Gestalten Kirchenväter und Propheten. Im Chor selbst: 6. Johannis Predigt in der Wüste (hieraus der

Kopf Johannis, Fig. VII.), darüber im Gewölbscheitel das Medaillon des segnenden Gott-Vater mit anbetenden Engeln; 7. Ecce Agnus; 8. Taufe Christi (hiervon die rechte Hälfte auf Fig. VI.); 9. Johannes vor Herodias; 10. Johannes gefangen. (Die Darstellungen 7—10 haben zusammenhängenden Hintergrund, welcher in der Ecke gebrochen ist, zwischen 7 und 8 ist sogar die Figur eines Zuschauers in die Ecke gemalt). 11. Die Enthauptung; 12. die Tochter der Herodias vor Herodes, im Hintergrund das Begräbniss (aus dieser Composition, deren Umriss bei Crowe und Cavalcaselle, der Kopf der knieenden Tochter, Fig. IX., und der erschrockenen Begleiterin, Fig. X.), — an der Decke des Hauptraumes die vier Evangelisten in den vier Dreieckfeldern der Wölbung.

Der erste Eindruck dieser Bilder ist der eines starken Contrastes gegenüber denen der Collegiata, einer grossen Verwandtschaft mit S. Clemente und den ältern Bildern der Capelle Brancacci. Cavalcaselle, welcher das erstere zugiebt, schildert m. E. mit grosser Wahrheit alle Eigenthümlichkeiten des Stils und der Technik und es bleibt nur unbegreiflich, dass er kein Wort über den enormen Unterschied dieser und der Malereien in der Kirche verliert.

Man wird aus der Skizze der Taufe ersehen, wie sehr der Meister dieser Bilder das Studium des Nackten sich angelegen sein liess, ohne dabei in jenes harte „überperspektivische“ Wesen des Uccello, das aus den Wandbildern der Kirche spricht, zu verfallen. Die Freude an der neugewonnenen Erkenntniss der Natur, vereinigt mit einem hervorragenden Sinn für Anmuth, stellt diesen Meister in der That vollständig auf jene Stufe, welche wir dem Lehrer Masaccio's zuschreiben möchten, und wir brauchen jetzt fast nothwendig den Zwischenraum mehrerer Jahre, um die Entwickelung des Künstlers von den Chorbildern zu denen des Baptisteriums zu begreifen.

Dass Beides von einem Meister herrührt, ergiebt sich freilich nur aus dem Bilde, welches wir uns von Masolino aus den ältern Gemälden der Capelle Brancacci gestalten. Crowe und Cavalcaselle, welche dort keine Spur von Masolino finden und auch S. Clemente dem Masaccio nicht absprechen, können das Baptisterium nur aus dem Grunde dem Masolino zuschreiben, weil es wahrscheinlich ist, dass die Arbeiten dieses kleinen Ortes, für welchen nur ein Stifter sorgte, in die Hände eines Mannes gelegt worden sind.

Offen aber muss m. E. bis auf Weiteres noch die Frage bleiben, ob Vasari nicht dennoch wohl berichtet war, als er vor den Bildern der Capelle Brancacci die Mittheilung aufzeichnete: von Masolino rühre die grosse Darstellung der Heilung der Lahmen und der Erweckung der Petronilla her, und vielleicht nur bezüglich der Predigt Petri irrte?

Es ist allerdings ganz richtig: Nichts hindert anzunehmen, dass Masaccio während seiner Arbeit in der Capelle Brancacci sich erst zu der Eigen-

thümlichkeit seines Stils entwickelte und dass der Unterschied zwischen der Entrichtung des Stater und der Petronilla nicht grösser ist als zwischen Disputa und Heliodor.

Das ganz Ausserordentliche und Räthselhafte an Masaccio aber, der unter äusserster Ungunst in so frühen Jahren das geleistet, was wir bewundern, führt uns gleichsam auf das Bedürfniss, seinem Meister — und das wird Masolino doch sein — wenigstens den Grad von künstlerischem Vermögen zuschreiben zu dürfen, welcher das erwähnte Bild auszeichnet. Die Zeitangabe ist nicht völlig unvereinbar mit dieser Annahme, denn Masolino kann um 1424 den fertigen Chor der Collegiata ausgemalt und 1426 in Florenz die Capelle Brancacci begonnen haben, welche Arbeit er verlassen mochte, um nach Ungarn zu gehen. Und wenn auch Vieles im Baptisterium von Castiglione den „schwächeren Stil" verräth, welcher für Crowe und Cavalcaselle entscheidend war, Masolino jeden Antheil an der Capelle Brancacci abzusprechen, — Vieles, wie die Gestalt des getauften Christus, der Frierende, wie der sich Abtrocknende unter den Neophyten, sind Leistungen, an welche die Gestalten des Petronilla-Bildes nicht heranreichen, ja gegen welche der Sündenfall in der Capelle Brancacci, den wir Masaccio nicht absprechen wollen, zurücksteht.

Der Hauptgrund für Masolino's Urheberschaft liegt unleugbar im Zeugnisse Vasari's, wir kennen aber auch kaum eine Stelle, wo dasselbe im Fall des Zweifels gewichtiger erschiene als hier.

Und was aus Masaccio's Stil selbst spricht, würde, hätten uns nicht die Documente zweifelhaft gemacht, Vasari nicht discreditirt haben.

So viel sich überhaupt hiervon mit Worten wiedergeben lässt, kann Masaccio's Eigenthümlichkeit m. E. dahin bezeichnet werden, dass er die Erkenntniss der menschlichen Gestalt, wonach zu streben gleichsam in der Luft lag, mit dem untrüglichen Gefühl des grossen Malers verband; dass er die ewig gültige Schönheit der menschlichen Gestalt durch die Verhältnisse und den Rhythmus aller Formen darzustellen wusste, welche ihn von allen Vorgängern und Nachfolgern unterscheiden; Formen, welche einerseits Antheil haben an dem unvergleichlichen Schönheitssinn, mit welchem Ghiberti seine zweite Thür, als ein Phänomen in der florentiner Kunstentwickelung schuf, andrerseits erfüllt sind von einer Beobachtung und Anschauung der Natur, welche zuerst das Organisch-Lebendige vollständig beherrscht und es immer innerhalb der Grenzen eines architektonischen Stilgefühls zu halten weiss. Uns ist es heutzutage wirklich unverständlich, wie Masaccio's Zeitgenossen und nächste Nachfolger immer nur jene erste Seite, die Kenntniss des Organismus und die Fähigkeit einer richtigen Projection auf die Fläche, dann solche nebensächliche, der Natur abgelauschte Züge, wie das

berühmte „Frieren“, rühmen und hervorheben mochten, während das, was die Künstler vor den Fresken der Capelle Brancacci fesselte, doch die ganz eigenthümliche Schönheit der Formen, die Vorahnung des klassischen Stils der Blüthezeit gewesen sein muss.

Wie diess in Masaccio plötzlich hervorbricht, zeigt sich nirgends überzeugender als in der Austreibung und zwar ganz besonders in dem Unterschied zwischen Austreibung und Sündenfall. Der Letztere ist eine so leblose langweilige Composition, dass nur die völlige Concentration der Kräfte auf die dem Künstler aufdämmernde Schönheit des Nackten den absoluten Mangel jeglicher Beziehung zwischen den beiden schlanken Gestalten erklärlich macht. Und daneben unmittelbar diejenige Gruppe, welche Raphael in den Loggien wiederholen konnte, ja der m. E. noch wunderbarere Engel, welcher, als Bruchstück aufgefunden, auf keinen andern Urheber als auf Leonardo zurückgeführt werden würde. Wo schöpfte Masaccio die Inspiration für diese Gestalt, die den anmuthig-holden jugendlichen Typus von Fiesole und Masolino zum ersten Male in einer malerisch ganz vollendeten rhythmischen Schönheit der Gliederbewegung zeigt? Diese Verkürzung des seitwärts niederblickenden Kopfes? Diess Vorbeugen, das Ueberschneiden des rechten Oberschenkels über die nach links zurückweichende Hauptlinie der Gestalt?

Wer diese Dinge, die grossen Fortschritte der künstlerischen Formensprache, in ihrem Wachsen und Werden verfolgt, wird immer mit besonderem Antheil an den Erstlingen verweilen; — hier scheint denn einer der allerwunderbarsten plötzlich ans Licht zu treten.*)

Es wird nun freilich sehr von der individuellen Anschauungsweise, die in solchen Fragen eine eigentliche Beweisführung nicht gestattet, abhängen, ob man sich entschliessen kann, mit Crowe und Cavalcaselle die Fresken in der Reihenfolge: Sündenfall, Austreibung, Petronilla betrachtend, von der letzteren zu sagen: „Nichts kann schöner sein als die Gruppe der Männer und Frauen am Krankenbett.“ Alles, was, mit Vasari zu reden, die „bella maniera moderna“ auf der Austreibung in Fülle offenbart, fehlt nach meinem Gefühl vollständig den Gruppen der Petronilla und des Lahmen — im Ganzen

---

*) Es ist hier nicht meine Absicht, eine ausführliche Würdigung Masaccio's zu versuchen; ich müsste dabei motiviren, warum ich nicht in allen Punkten der vorzüglichen Charakteristik seiner Kunst bei Crowe und Cavalcaselle zustimmen, namentlich nicht seine Bedeutung auf die drei Richtungen (I. 519): plastische Deutlichkeit, Richtigkeit der Linien- und Luft-Perspective und Ausbau der Grundsätze Giotto's beschränken lassen könnte.

wie im Einzelnen, und der bessere architektonische Hintergrund kann mich dabei nicht irre machen. Hat Masaccio diese Gruppen geschaffen, so müssen sie erste zaghafte, im Geiste Masolino's begonnene Versuche heissen. Interesselose Füllfiguren (die beiden kurzröckigen Jünglinge in der Mitte), die Composition überdem ganz auf das Princip flach ausgeschnittener Figuren-Silhouetten basirt und gerade in den Hauptfiguren das hässliche Motiv des Ausschreitens mit eingedrückten Knieen, dessen Wiederholung unmöglich fällt, sobald der Künstler einmal erfahren hat, in welcher Weise der Ausdruck der Bewegung im menschlichen Körper bedingt ist: durch jene leisen Abweichungen in den Richtungslinien der Gliedmaassen, welche in der antiken wie in der neueren Kunst das entscheidende Moment der Entwickelung vom Gebundenen zum Freien, von der typischen zur begeistigten Menschengestalt sind.

Ich muss andern Beobachtern überlassen, die vier Bilder der Rückwand in Bezug auf ihre Verwandtschaft zur Petronilla und dem Lahmen zu prüfen; sie interessiren an Ort und Stelle zu wenig neben dem bedeutsamen, immer zu neuer Betrachtung anziehenden Contrast der obern Bilder an den Seitenwänden. Die Predigt Petri schien mir am meisten mit der Petronilla zu stimmen; bei der Taufe ist es dem Künstler offenbar ein interessantes Problem gewesen, die Linie des Wassers um die Unterschenkel des knieenden Neophyten ganz exact-perspectivisch zu zeichnen und erinnert diess an Aehnliches in der Sündfluth des Uccello.

Ich möchte zum Schluss nur auf Eines aufmerksam machen, dass nämlich die grosse Schönheit der Compositionen, durch welche *Filippino* die Wandmalereien der Capelle Brancacci zum Abschluss brachte, jedenfalls der Vorzeichnung des Masaccio verdankt wird. Nach dem, was wir sonst von Filippino kennen, war er wohl der Mann danach, die vortrefflichen Florentiner Portraitköpfe so bewundernswürdig zu individualisiren, wie sie auf der Erweckung des Königssohnes einigermaassen zu Masaccio's Nachtheil neben dessen etwas gepressten und gleichsam ängstlich stillhaltenden Köpfen stehen, nicht aber die Composition der Kreuzigung Petri, noch das Vorbild der Predigt Pauli auf den Tapeten im Paulus am Gefängnissfenster zu schaffen. Aller Wahrscheinlichkeit nach sind die Brancacci-Fresken ganz nach dem bei Crowe und Cavalcaselle I. 220 geschilderten Verfahren ohne Cartons von quadrirten kleinen Zeichnungen stückweise auf die Mauer übertragen und Masaccio wird ebensolche flüchtige rothe Pinselzeichnungen auf den rauhen Mörteluntergrund gemacht haben, wie sie bei der Abnahme einiger Fresken in S. Clemente zu Rom zum Vorschein gekommen sind. Hat Filippino dann, der späteren Sitte folgend, originalgrosse Cartons gezeichnet und die von Masaccio gegebenen Motive in seiner Weise umgearbeitet, so wäre dies nur

ein neuer Beleg für den oft wiederholten Satz, dass das Grosse in der bildenden Kunst zumeist nicht aus der Originalität, sondern aus der Läuterung des Ueberlieferten hervorgeht.

Weimar. **A. v. Zahn.**

I. Verzeichniss der Abbildungen.

a. Castiglione d'Olona:

Lithographien von Bertotti, 5 Bl. Gewölbfelder des Chores mit dem Anfang eines ganz unbrauchbaren Textes des Abbate Malvezzi; sehr schwache Arbeiten, welche m. W. nicht in den Handel gekommen sind; ich sah sie bei dem Canonicus Castiglione in Castiglione d'Olona (s. Vas. Comment. Masolino III. 139, Anm. 1).

b. S. Clemente:

Stiche von Carlo Labruzzi (Le pitture di Masaccio esistenti in Roma nella Basilica di S. Clemente colle teste lucidate dal Sig. Carolo Labruzzi e pubblicate da Giovanni dall' Armi. Roma 1809. roy fol.). — Gute, verhältnissmässig sehr treue Publication, namentlich werthvoll bei dem jetzigen Ruin der Wandbilder; der Text sorgfältig gearbeitet.

c. Capella Brancacci:

1. Stiche von Th. Patch Florenz 1770—72 fol. (Diese sehr selten vorkommenden mit merkwürdigem Stilgefühl gestochenen Blätter enthalten die wichtigsten 24 Köpfe in Original-Grösse, meines Erinnerns sämmtlich auf den Namen Masaccio bezeichnet.) S. Vas. Comm. Masaccio III. 170. Anm. 2.*)

2. Aquatinta-Stiche von Tommaso Piroli o. J. (um 1780), Dedications-Blatt an Don Lorenzo Corsini. — 6 Bl. mit den Gemälden der Seitenwände: I. II. IV. X. XI. XII.; IV. und X. in je zwei Blatt, I. und XI., II. und XII. zusammen.

3. Stiche im Sammelwerk der sog. Quattrocentisten von P. und C. Lasinio, o. J. b. Nicolò Pagni, (um 1820) — Neue Ausgabe von P. Tanzini. Florenz, A. Bernardini 1841. Sämmtliche Darstellungen in der bekannten etwas modernisirten Weise. Hiernach die sämmtlichen im Handel vorkommenden Photographien.

4. Farbendrücke der Arundel-Society, nach Aquarellen von Marianecci ausgeführt von Storch und Kramer in Berlin. Sämmtliche Wandbilder.

Jahrg. 1861. Sündenfall und Austreibung. Zinsgroschen. Zwei Apostelköpfe daraus in Originalgrösse. Predigt und Taufe.

Jahrg. 1862. Gefängniss und Befreiung. Kopf des Petrus im Gefängniss. Lahmer und Petronilla. Kopf des Petrus beim Lahmen.

Jahrg. 1863. Krankenheilung und Almosen. Kopf des Petrus aus dem Almosen. Erweckung des Königssohns. Kopf aus der Erweckung. (Aus der Mittelgruppe Filippino's, vierter Kopf von rechts.)

Diese bekannten vorzüglichen Blätter sind leider bei aller Begabung des Zeichners nicht frei von dem Bestreben, Farbe und Zeichnung etwas zu „verschönern" und dem Geschmack des grössern Publikums zugänglich zu machen.

*) Was heisst an dieser Stelle: „Tommaso Patch è Antonio Cocchi?"

II. Uebersicht der Benennungen der Brancacci-Gemälde

bei den wichtigeren Schriftstellern und Herausgebern von Abbildungen.

	I. Austreibung.	II. Gefängniss.	III. a b. Zinsgroschen u. Berufung.	IV. c. d. e. f. Erweckung des Königssohns und Cathedra.	V. Predigt.	VI. Kranken-heilung.	VII. Taufe.	VIII. Almosen.	IX. g. h. Lahmer und Petronilla.	X. i. k. Kreuzigung u. Proconsul.	XI. Sündenfall.	XII. Befreiung.
Albertini	[1]	Masolino und Masaccio zur Hälfte.							—	„Philippo"	—	—
Vasari	—	Filippino	Masaccio	Masac. Filippino	Masolino	Masaccio	Masaccio	—	Masolino	Filippino [4]	—	—
Borghini	—	—	—	Filippino	—	—	—	—	„	—	—	—
Lasinio [2]	[3]	[3]	Masolino	Masaccio	Filippo	Filippo	Filippino	Filippino	„	Masaccio	[3]	[3]
Rumohr	—	—	Masaccio	Masac Filippino	Masolino	Masaccio	Masaccio	Masaccio	„	Filippino	—	—
Gaye	Masaccio	Masaccio	„	„	„	„	„	„	„	„	Masolino	Filippino
Rosini	„	„	„	„	—	—	„	„	„	Masaccio	—	—
Kugler [5]	„	„	„	„	Masolino (?)	Masaccio	„	„	Masolino (?)	Filippino	Filippino	Filippino
Vas. Lemon.	„	Filippino	„	„	Masolino	„	„	„	Masolino	„	Masolino	„
Crowe u. Cav.	„	„	„	„	Masaccio	„	„	„	Masaccio	„	Masaccio	„
Bernasconi	„	Masolino	„	Masolino	„	„	Masolino	Masolino	„	Filpo. Masol.	„	Masolino
Arundel S.	„	Filippino	„	Masac. Filippino	Masolino	„	„	Masaccio	Masolino	—	Filippino	Filippino

[1] „Meza di sua mano, et l'altra di Masolino."

[2] Ausg. von Tanzini.

[3] „Masaccio und Masolino."

[4] I. Ausg. Vgl. Vas. Lem. Comm. III. 169.

[5] Handbuch der Geschichte der Malerei. III. Aufl. ed. Blomberg.

Miniaturen aus dem VIII. oder IX. Jahrhundert.

In der vatikanischen Bibliothek befindet sich eine wenig gekannte griechische Handschrift, auf welche wir die Aufmerksamkeit der Kunsthistoriker zu lenken wünschen. Sie enthält die Topographia christiana des Cosmas Indicopleustes, eines ägyptischen Mönches aus dem 6. Jahrhundert. Montfaucon hat das von abenteuerlichen Ansichten strotzende Werk aus einer Florentiner Handschrift mit Benutzung der römischen, herausgegeben: Nova collectio patrum. Paris, 1706. fol. t. 2. p. 141 ff. Auf der Tafel zu pag. 145 sind mehrere Zeichnungen, vermuthlich nach der Florentiner Handschrift, verkleinert gestochen.

Die römische Handschrift ist ein Pergamentcodex aus dem 8. oder 9. Jahrhundert von einer schönen deutlichen Uncialschrift mit sehr wenig Korrecturen. Die 123 Blätter haben je 12½ Zoll Rhein. im Quadrat; zwei Kolumnen von je 31 oder 32 Zeilen; die Ueberschriften der Bücher roth, sonst keine bunten Initialen. Im Katalog steht diese Handschrift unter: Anonymus Vatic. 699. graec.

Durch das ganze Werk sind eine grosse Menge von vorzüglichen Miniaturen vertheilt, die oft im Texte stehn, oft auch ganze Seiten füllen. Die häufigen griechischen Beischriften sind fast alle noch leserlich, und geben die Erklärung der dargestellten Vorgänge, sonst haben manche Blätter durch die Zeit gelitten. Die Zeichnung ist nicht immer correct, deutet aber auf gute Vorbilder, der Faltenwurf folgt durchaus antiken Mustern, die Farben sind mit geschmackvoller Mischung und grosser Sicherheit behandelt. Goldgrund findet sich nicht, wohl aber Anwendung einer dauerhaften Goldfarbe. Sehr viele Figuren, besonders die des A. und N. Testamentes tragen Heiligenscheine.

Die Reihe der Miniaturen ist folgende; einige unbedeutende, nur aus einfachen Linien bestehende Zeichnungen sind weggelassen.

Fol. 12a. Zwischen zwei Palmen steht eine Antelope.

Fol. 12b. Abbildung des ptolemäischen Thronsessels in der Nähe von Andulis, von dem Cosmas zwei griechische Inschriften kopirte. Monumentum

Adulitanum vgl. Boeckh C. Inscr. graec. t. 3. no. 5127 pag. 508. Der kleine Stich bei Montfaucon tab. I. no. 1. ist von der Gegenseite mit mancherlei Abweichungen.

Fol. 16a. Rechteck mit den 8 Winden.

Fol. 37a. Kreis, worin 4 Vögel; 4 andere in den 4 Ecken. Ganze Seite.

Fol. 37b. Darstellung von Land und Meer.

Fol. 38a. Aehnliche Darstellung. Ganze Seite.

Fol. 40b. In der Mitte die Erde, umher 7 Planetenkreise. Ganze Seite.

Fol. 45a. Die Arche Noahs mit zwei Figuren.

Fol. 47a. Moses empfängt die Gesetztafeln; sehr zerstört. Ganze Seite.

Fol. 48b. Abbildung der Stiftshütte; goldfarbig.

Fol. 49a. Die Stiftshütte mit dem Vorhofe. Ganze Seite.

Fol. 50a. Zwei Figuren des Aron, opfernd.

Fol. 52a. Die Stiftshütte, umher die 12 Stämme. Viele Figuren. Ganze Seite.

Fol. 55a. Abel als Hirt mit 4 Thieren. *Αβελ ποιμην προβατων.*

Fol. 56a. Henoch mit dem Heiligenschein; links daneben eine kleine grüne Figur: *Θανατος αυτον αποστρεφομενος.*

Fol. 56b. Noah mit dem Heiligenschein. Taube mit dem Oelzweig und ein anderer Vogel.

Fol. 58b. Melchisedek.

Fol. 59a. Das Opfer Abrahams; fünf Figuren. Ganze Seite.

Fol. 60a. Isaak mit dem Heiligenschein.

Fol. 60b. Judas und Jacob, desgl.

Fol. 61b. Moses zweimal. 1) als Hirt, 2) wie er die Gesetztafeln empfängt. Ganze Seite.

Fol. 63b. David auf dem Throne, neben ihm Salomon als Kind; umher 6 Kreise mit Figuren. Ganze Seite.

Fol. 66b. Elias auf dem Feuerwagen; sehr lebendig; rechts unten der Jordan als Flussgott. Ganze Seite.

Fol. 67a. Hoseas. *ωcιέ.*

Fol. 67b. Amos.

Fol. 68a. Michai.

Fol. 68b. Jonas.

Fol. 69a. Abdias; zwei Schiffer in einem Kahne; zerstört.

Fol. 69b. Naum und Habakuk.

Fol. 70a. Sophonias.

Fol. 70b. Haggai *Αγγεος.*

Fol. 71a. Zacharias und Malachias.

Fol. 71b. Christus auf dem Throne, mit zwei Seraphim; rechts Jesaias. Schöne Motive; die Seraphim grossartig.

Fol. 73a. Jeremias.

Fol. 74a. Oben Christus in einem Rund; rechts Ezechiel; unter 4 Seraphim. Ganze Seite.

Fol. 75a. Daniel zwischen 2 Löwen, unten 4 Reiter als die 4 Weltreiche Babylonier, Meder, Perser, Macedonier. Ganze Seite.

Fol. 76a. Oben zwei Köpfe in zwei Runden; unten fünf stehende Figuren. Ganze Seite.

Fol. 78b. Matthäus.

Fol. 79b. Markus.

Fol. 80a. Lukas.

Fol. 80b. Johannes.

Fol. 81a. Petrus.

Fol. 82b. Steinigung des Stephanus. Ganze Seite.

Fol. 83b. Bekehrung des Saulus. Ganze Seite.

Fol. 89a. Christus auf dem Throne; darunter drei Reihen Figuren: 1) *Ἄγγελοι*, 2) *Ἄνθρωποι*, 3) *Νέκροι ἀνιστάμενοι.* Ganze Seite.

Fol. 89b. Darstellung der Erde und Umgebung.

Fol. 93a. Darstellung von neun Meridianen, mit den Namen der Länder dazwischen: *τὸ κατὰ Ἀξώμην. τὸ Αἰθιοπικόν. τὸ κατὰ Μέση. τὸ κατὰ Συήνην. τὸ κατὰ Ἀλεξανδρίαν. τὸ κατὰ Ῥόδον. τὸ κατὰ Ἐλισπόντου. τὸ μέσον τοῦ Πόντου.*

Fol. 96a. Grosser Sonnenkopf. Strahlen nach unten.

Fol. 108a. Darstellung von Himmel und Erde.

Fol. 108b. Darstellung der Bundeslade.

Fol. 114b. Zwei Abtheilungen über einander mit je fünf Figuren; oben *Ἐζεκίας ὁ βασιλεύς* etc. unten *Βασιλεὺς Βαβυλῶνος* etc.

Fol. 115b. Blauer Kreis mit den 12 ägyptischen Monatsnamen; jedes Monatsfeld mit 2 schwebenden Figuren. Ganze Seite. Am linken Rande und unten stark beschnitten. Thot ist hier nicht der erste Monat, sondern der sechste. Die lesbaren Namen von unten rechts nach oben herum sind: *ΕΠΙΦΗ* (ohne Zahl), *ΜΕCΟΡΗ* $\overline{E}$, *ΘωΘ* $\overline{S}$, *ΦΑΟΦΗ* $\overline{Z}$, *ΑΘΥΡ Η*, *ΧΥΑΚ* $\overline{\Theta}$, *ΤΥΒΗ* $\overline{T}$, ..., *ΦΑΜΕΝ* ...., 3 Felder beschnitten. Hiernach ist es wahrscheinlich, dass der Codex in Aegypten, vermuthlich in Alexandrien geschrieben sei.

Rom, im Januar 1869.

G. Parthey.

Die „Laurea" zum Triumphzuge Kaiser Maximilians I. und zwei Gemälde von Hans von Kulmbach.

I.

Der schönste Lohn, der dem kritischen Forscher zu Theil werden kann, bleibt immer die Bestätigung der aus unzulängligem Materiale gewonnenen Urtheile durch später erst auftauchende Zeugnisse und Thatsachen. Solch ein glücklicher Fund wirkt wie die Gegenprobe in einer Rechnung; er beruhigt uns über das immerhin bange Wagniss ganz selbständigen Vorgehens und flösst uns das hierbei nöthige Vertrauen ein zum eigenen Auge, zur Folgerichtigkeit des eigenen Denkens. Wenn mich nun eine derartige Veranlassung zu den folgenden Mittheilungen drängt, so gebe ich dieser Stimmung doch nur in der Ueberzeugung Raum, dass meine neuen Entdeckungen nicht blos eine retrospective Bedeutung, sondern auch einen positiven Werth für das Fortschreiten unserer Wissenschaft haben dürften.

Es sind uns bekanntlich zwei Briefe Kaiser Maximilians an Wilibald Pirckheimer aus dem Jahre 1518 erhalten, in deren erstem, vom 5. Februar, sich der Kaiser bei dem Nürnberger Rathsherrn bedankt für eine „Lauream" (Lorbeerkranz), so dieser ihm vor wenigen Tagen zugeschickt habe und die in des Kaisers Triumph gehörig." Fraglich war in dieser Stelle nicht weniger als was 1. unter „Laurea" und was 2. unter „Triumph" zu verstehen sei, ob die Ehrenpforte, der Wagen oder der Zug? Die Lösung dieser Räthsel versuchte zuerst A. v. Zahn in: Dürers Kunstlehre, Leipzig 1866. S. 31 dahin, dass er hinter „Laurea" ein verlesenes „Livrea" d. h. Devise unter Triumph den Ehrenwagen *Dürer's* vermuthend, auf den erklärenden Text zur Pirckheimerschen Allegorisierung jenes Wagens hinauskam. Im Gegensatze zu dieser Annahme konnte ich in der Abhandlung: Dürer's Triumphwagen etc. Mittheilungen der Wiener Centralcommission XIII. Band, pag. 136, Note 2 unter „Triumph" nur den seit Bartsch Burgkmairn ganz zugeschriebenen Triumphzug verstehen. Seitdem habe ich aber auch die, nicht wie ich dort noch glaubte, lateinischen, sondern deutschen Originalbriefe, derzeit auf der

Stadtbibliothek in Nürnberg, eingesehen und die Lesung „Lauream“ als unzweifelhaft richtig und unanfechtbar befunden. Unsere beiderseitige Unsicherheit in diesem Falle dürfte es rechtfertigen, wenn ich die in Wilibald Pirckheimers Tugend-Büchlein, Nürnberg 1606, S. 241 und 240 mangelhaft



abgedruckten Briefe am Schlusse beifüge. Der diplomatische getreue Abdruck wird die Fachgenossen in die Lage versetzen, sich selbst ein Urtheil zu bilden.

Ganz offen blieb noch immer die Frage nach der „Laurea“. Die Antwort darauf gab mir endlich eine grosse Zeichnung des *Hans von Kulmbach*,

welche im Königl. Kupferstichkabinet in Berlin aufbewahrt wird, und die Aufschrift führt: „Kayser Maximilians Eeren-Crantz.“ (Höhe 0,48, Breite 0,408). Zwei Reiter rechtshin gewandt und von der Grösse derer im Triumphzuge tragen je einen verzierten langen Stab, oben durch eine Querstange verbunden, von welcher ein grosser Lorbeerkranz in die Mitte herabhängt. Diesen oval erscheinenden Kranz bilden Knoten aus Gold und Edelsteinen, die von je drei Lorbeerblättern eingefasst sind. Auf jedem dieser Blätter steht eine gute Eigenschaft geschrieben und zwar so, dass die erste Trias von Worten mit A anfängt (Audatia, Abstinentia etc.), die zweite mit B, die dritte mit C und so fort das Alphabet hindurch bis V und Æ, zusammen 20 solcher Dreiheiten. Wir sehen hier ein anderes Exempel von Pirckheimers Spielerei. Mitten in den Kranz ist das Distichon geschrieben:

Sola tuo capiti digna est hec laurea Cæsar
Quam triplici virtus stemmate condecorat.

Darunter steht das Wort: Victoria, ganz unten aber auf dem Rande der Zeichnung:

Coronam hanc munitissimus Cæsar plantauit, virtus rigauit
Deuotus Bilibaldus pirckheymer dedicauit.

Abgesehen davon, dass man mit gutem Grund annehmen muss, Pirckheimer habe sich mit der Ausführung seiner Spitzfindigkeiten zunächst an Dürer gewendet; hat auch diese Federzeichnung so viel Verwandtschaft mit denen Dürers, dass sie sicherlich wie so manche andere Arbeit Kulmbachs, jenem zugeschrieben worden wäre, wenn nicht der Meister sein Monogramm beigefügt hätte. Dasselbe steht glücklicher Weise ganz deutlich in der Mitte des Terrains unten, was indess doch nicht verhinderte, dass eine neuere Hand mit Blei in die linke Ecke schrieb: Dürer del. Und der das schrieb, hatte doch, wie mir scheint, in seiner Einfalt nicht so ganz Unrecht; es mag allerdings etwas in der Zeichnung von Dürer's Hand sein — nämlich Correcturen. Mit anderer Tinte und energischem Federzuge sind zunächst an die vier Hauptknoten des Kranzes römische Ziffern gesetzt, deren Sinn mir unklar blieb, ferner sind die beiden ersten Dreiheiten von Lorbeerblättern links unten derb verlängert, wohl um Raum für die Schrift zu schaffen und dem Kranz ein schlankeres Ansehen zu geben; endlich deuten zwei lange kräftige Striche, die unten zusammentreffen, an, dass der Kranz verlängert werden und tiefer herabhängen soll. Geben nun auch diese wenigen Federstriche noch keine genügenden Anhaltspunkte, um darin ohne weiteres Dürer's Hand zu erkennen, so können wir doch mit ziemlicher Zuversicht nur ihm die Berechtigung zusprechen, mit solcher Bestimmtheit in Kulmbach's Zeichnung hineinzubessern.

Unser Streben, deutlich zu sein, und das grosse kunstgeschichtliche Interesse, welches an dieser Zeichnung haftet, wird es hoffentlich entschul-

digen, wenn ich hier eine unvollkommene Reduction derselben beizufügen wage, wie sie Josef Schönbrunner nach einer ganz flüchtigen Skizze auf den Holzstock zu zeichnen vermochte. Immerhin liefert dieselbe eine deutlichere Vorstellung von dem Blatte, als die blosse Beschreibung in Worten.

Wenn diese „Laurea“, von der der Kaiser selbst sagt, dass sie „in seinen Triumph gehörig“ und dieser „sein Triumph dadurch grösslichen geziert werde“ ohne Zweifel für den Triumphzug Maximilians bestimmt war, wird die Auffindung unserer Zeichnung ein Beleg

1) dafür, dass auch der allegorisirte Triumphwagen, den der Kaiser als „zur Zier unseres Triumphs gestellt“ bezeichnet, die gleiche Bestimmung für den Zug hatte, wenn auch diese Entwürfe wegen des baldigen Todes Maximilians nicht mehr zur Ausführung im Holzschnitt gelangten;

2) dafür, dass nicht bloss verschiedene Meister am Triumphzuge beschäftigt waren, sondern dass auch insbesondere an *Dürer* Aufträge dazu ergangen waren;

3) dafür, dass *Hans von Kulmbach,* der hochbegabte Schüler *Jacob Walch's* oder *Jacopo de'Barbari's* noch im Jahre 1518 in Dürers Werkstätte arbeitete;

4) dafür, dass Dürer selbst nicht eben viel Gefallen an Pirckheimers allegorischen Spielereien finden mochte, sonst hätte er den Entwurf zum Lorbeerkranze kaum der Hand seines Gesellen überlassen. Erst allmählig mag der feinfühlige Künstler dem Andrängen des gelehrten Freundes nachgegeben haben und wir verstehen jetzt erst ganz den Schluss jenes Begleitschreibens, das Pirckheimer bei Ueberschickung des allegorisierten Wagens an den Kaiser beigelegt:

> „Allergnedigster Herr darumb sich die Vberschickung diss Wagens verzogen hat, ist Vrsach gewesen: die menig der zugehorenden Tugendt haben vil Weyl genommen, bis sie in ir Ordnung gepracht sind; Vnd wo Euer K. M. Diener Albrecht Durer nit so grossen Fleiss gethon het *vnd die Sach selbs vnder Handen genommen,* wer mir die Sach noch schwerer worden vnd het sich lenger verzogen. Zeyg ich E. M. darumb an dass dieselb Vrsach des Verzugs vnd Albrechten Durers emsigen Fleiss Wissen hab.
>
> E. K. M. vndertenigster Wilboldt Pirckheymer zu Nurenberg.“

Abgedruckt in Pirckheimers Tugendbüchlein S. 176. Originalconcept mit Pirckheimer's Correcturen bei H. A. Cornill' d' Orville in Frankfurt a. M. und von diesem mir auf's freundlichste mitgetheilt.

II.

Bei dieser Gelegenheit kann ich nicht umhin, auf eine andere höchst merkwürdige Zeichnung des Berliner Kabinets aufmerksam zu machen.

Sandrart (Teutsche Akademie S. 232) berichtet von *Hans von Kulmbach,* er sei ein Discipel Dürer's gewesen und sei von diesem „wegen wohl ergriffener Manier sehr geliebt und in allem befördert worden, weil er ihn in seinen Werken trefflich an die Hand ging." Dann heisst es weiter: „Unter den fürnehmsten seiner gemalten Werke ist zu Nürnberg der in S. Sebaldskirche an die Mauer befestigte Altar, darin eine auf dem Thron sitzende Jungfrau Maria mit dem Christkindlein, die zur Seite von der heiligen Catherina und Barbara bedient wird; auf einem Flügel dieses Altars ist S. Peter und S. Lorenz mit gedachten Domherrns Contrafät, auf dem andern S. Johannes Baptista und S. Hieronymus, die ganz auf seines Lehrmeisters Manier gemalt, als der diese Invention sehr sinnreich und curios mit der Feder vorgerissen hat, welches unter den liebsten Stücken in meinem Kunst-Zeichenbuch, mit: Anno 1511. gemerket, zur Gedächtniss aufbehalten wird.

Diese Nachricht, dass die berühmte Tucher'sche Tafel nach einer Zeichnung Dürer's gemalt sei, die sich im Besitze Sandrats befunden, wurde seitdem wiederholt nacherzählt, so von Heller: Leben und Werke Dürer's II. 1. S. 214. und von Waagen: Kunstwerke und Künstler in Deutschland I. S. 231; von letzterem nicht ohne einen starken Anflug von Zweifel an jenen Thatsachen. Noch entschiedener erklärt sich v. Eye, Leben Dürer's S. 339 gegen Sandrarts Ueberlieferung. Der Original-Zeichnung Dürer's geschah weiter keine Erwähnung, obwohl dieselbe auch in der Sammlung des Berliner Museums aufbewahrt wird, allerdings in der Mappe der Copien und zweifelhaften Blätter. Die kleine Skizze (H. 0, 11. Br. 0, 3.) ist mit der Feder in Bister, leicht aber doch ganz klar ausgeführt und sodann wenig coloriert; sie hat leider dadurch, dass sie dem Lichte und der Zimmerluft ausgesetzt sein musste, gelitten und ein unscheinbares Aussehen erhalten. Gleichwohl bleibt dieselbe eine der kostbarsten und schönsten Dürerzeichnungen des Berliner Kabinet's. Ihre Echtheit ist schon aus inneren Gründen nicht zu bezweifeln, abgesehen von der Bezeichnung, welche sich links in der Tafel des Stifters befindet und lautet: ANNO DOMINI 1511. Darunter das Monogramm Dürers. Auf demselben Carton befindet sich jedoch eine etwas kleinere Zeichnung von acht Heiligen, in Nischen stehend, in der Mitte Anna und Maria mit dem Christkind; diese ist viel flüchtiger entworfen, schwächer ausgeführt und nicht coloriert. Sie dürfte von Hans von Kulmbach's Hand selbst herrühren und für die Rückseiten des Altars bestimmt gewesen sein. Ob die Flügel desselben in dieser Weise bemalt sind, ist mir nicht bekannt, da dieselben heutzutage an der Mauer der Kirche befestigt sind.

Das Gemälde in der Sebaldskirche in Nürnberg stimmt mit jener Composition Dürer's vollständig überein. Es besteht aus drei Tafeln und die Inschrift auf der Tafel im linken Flügel besagt, dass der Altar für den 1503

verstorbenen Probst Lorenz Tucher gestiftet sei. Das Bild gilt mit Recht als das Hauptwerk des Hans von Kulmbach. Insbesondere das Mittelstück ist von hinreissender Schönheit. Auf erhabenem Thron unter einem von schlanken Säulchen getragenen Rundbogen sitzt da die Madonna und reicht mit der Linken dem Kinde in ihrem Schoosse eine Frucht. Ueber ihrem Haupte halten zwei schwebende Engelein eine Krone, fünf andere musiciren zu ihren Füssen. Neben dem Throne stehen links die heil. Katharina, rechts die heil. Barbara in weissem Gewande, edle, reizvolle Gestalten, gleich der Madonna. Hinter den Heiligen läuft eine niedere Mauerbrüstung, die den Blick in eine helle freundliche Gebirgslandschaft freilässt. An dieser Brüstung, rechts hinter der h. Barbara lehnt ein Malstab, an welchem ein Papierstreifen mit dem Monogramm [Monogramm] 1513. befestigt wird, eine Art der Bezeichnung, wie sie bekanntlich Venezianischen Meistern eigen war und ähnlich z. B. auf einem Berliner Bilde *Vittore Carpaccio's* vorkommt. Ueberhaupt erinnert die vorgeschrittene Renaissance der Architektur, die Grazie der Gestalten, die Bestimmtheit der Farbentöne wie die kräftige Malweise — kurz die ganze Ausführung lebhaft an italienische insbesondere venetianische Traditionen.

Diese jeden Beschauer überraschende Thatsache rechtfertigt die Nachricht Neudörffers, dass Hans von Kulmbach der Lehrjunge des Venezianer's *Jacopo de' Barbari's*, genannt *Jacob Walch*, gewesen sei, ebenso, wie die Berliner Skizze Dürers den Beweis liefert, dass Kulmbach bereits 1511—13 in der Schule Dürer's arbeitete.

Setzen wir schliesslich den Fall, die Berliner Zeichnung von 1511 bedürfte eines Beweises für ihre Echtheit, wie sie den in der That nicht bedarf, so würde eine Zeichnung Dürers in der „Albertina" uns zu Hilfe kommen. In der flüchtigsten Art mit der Feder hingeworfen, stellt dieselbe eine hohe Bogenhalle dar, in deren Vordergrunde rechts die Heiligen Johannes der Täufer und der Evangelist, links Katharina und Barbara, einander gegenüber stehen; im Hintergrunde aber sitzt erhaben die von zwei Engeln gekrönte Madonna, gerade so, wie auf der Tucherschen Tafel, nur dass der vor ihren Füssen auf den Stufen sitzende Engel die Bratsche statt der Laute spielt. Die Zeichnung ist gleichzeitig mit dem Monogramm und dem Datum 1511 versehen und trotz der Abweichungen in der Anordnung der Nebenfiguren wird man sie doch nicht anders, denn als eine erste flüchtige Idee für die eben besprochene Composition ansehen dürfen.

III.

Nach dem Gesagten kann es uns nicht Wunder nehmen, wenn ein Schüler von der Bedeutung des *Hans von Kulmbach* in seinen Zeichnungen

wie in Gemälden oft mit Dürer selbst verwechselt wird. Er rechtfertigt dadurch glänzend das langjährige Vertrauen und die Vorliebe, deren er sich von Seiten des Meisters zu erfreuen hatte.

Das jüngste Beispiel einer solchen Verwechslung scheint mir in den Jahrbüchern I. S. 361 vorzuliegen, wo das Votivbild für Mathias von Gulpen in der St. Gumbertuskirche zu Ansbach als ein Originalgemälde Dürers aufgeführt wird. Bereits aufmerksam auf den Zusammenhang jenes in den Jahrbüchern I. S. 21 und S. 183 erwähnten Bestellzettels mit dem Anspacher Gemälde des Hans von Kulmbach freute es mich, dass der Verfasser jener Notiz mir so auf halbem Wege entgegenkam. Der Widerspruch, in welchem er bezüglich des Malers mit dem Urtheile anderer Fachleute geräth, wird sich nun leicht dahin aufklären lassen, dass die in den Londoner Dürerhandschriften enthaltene Bestellung allerdings an das Atelier Dürers gelangte, aber Hans von Kulmbach den Auftrag ausführte. In den äusseren Thatsachen liegt daher nicht die geringste Nöthigung von einem Originalgemälde Dürers zu sprechen oder auch nur einen Entwurf Dürers zu dem Bilde vorauszusetzen, wenn nicht innere Gründe diese Anschauung rechtfertigen.

Was schliesslich die in einer Anmerkung angeführte Studie eines knieenden Papstes von Dürer im Britischen Museum anbelangt, so ist mir eine solche dort nicht bekannt, auch in B. Hausmanns genauen Verzeichnissen über die Londoner Dürerzeichnungen nicht erwähnt. Die weiteren Citate jener Anmerkung von Eye S. 395, Heller S. 116 No. 127 beziehen sich allerdings auf eine derartige Zeichnung Dürers in der Albertina in Wien; diese kann aber im vorliegenden Falle gar nicht in Betracht kommen, da dieselbe trotz der später beigefügten Jahreszahl unzweifelhaft ein Draperiestudium Dürers zum Papste auf dem Rosenkranzfeste von 1506 ist. Demgemäss erscheint auch die kniende Figur dieser Zeichnung, im Gegensatze zu dem Anspacher Bilde, im Profil rechtshin gewandt.

Wien. **Dr. M. Thausing.**

Die beiden Briefe Maximilians I. an Pirckheimer

über den Lorbeerkranz und Kaiserwagen zum Triumphzuge nach den Originalen in der Nürnberger Stadtbibliothek neu mitgetheilt

von

M. Thausing.

I.

Vnserm vnd des Reichs lieben getrewen Wilbodum Pirkhaimer vnnserm Rat.
Maximilian von gottes gnaden Erwelter Römischer Kayser etc.

Lieber getrewer! Wir haben die Lauream, so dw vnns vor Kurtzuerschinen tagen zugeschickht hast, in vnnsern Triumph gehorig, mit sonnderm

gnedigem wolgefallen gesehen vnd empfangen; sein der nicht wenig erfrewt, dann dardurch bemelter vnnser Triumph grosslichen gezirt wirdet; wir wellen auch solich dein new erfynndung vnd zierung vnnsers furgenomen werkhs mit sampt deiner erfynndung ingedennckh sein vnd mit allen gnaden gegen dir erkhennen. Vnnser Rat Melchior Pfintzing Brobst hat vnns auch angezeigt, wie dw einen newen wagen für vnnser person, den anndern wegen vngeleich erfunden haben sollest. Demselben nach begern wir an dich mit ernstlichem vleis, dw wellest auf das furderlichist von bemelten wagen ein visirung zu hannden obgemelts vnnsers Rats des Brobsts schickhen vnd das nicht vnnderlassen; daran tuest dw vnns sonnder gefallen gnedigclichen zuerkhennen. Geben zw Augspurg am funnften tag februarii, Anno domini 7CXVIII vnnsers Reichs im (sic!)

Ad mandatum Cesareæ Maiestatis proprium
S. Westner subscripsit.

II.

Dem Ersamen gelerten vnnserm Rat vnnd des Reichs lieben getrewen
Wilbolden Pirgkhaimer, lerer der Recht.

Maximilian von gottes gnaden Erwelter Römischer Kayser etc.

Ersamer gelerter lieber getrewer! Wir haben den Triumphwagen mit sampt der Exposicion, den dw vnns zu vnderthenigem geuallen zu Zier vnnsers Triumphs gestelt vnd bey Zayger dits briefs zuegesendet hast, emphangen, den auch notdurftigklich vbersehen, vnd tragen an solhem deinem vleis vnd erbieten sonnder genedigs wolgefallen, seyen auch der maynung in kurtz ain andre arbait fur vnns zu nemen, darinn wir dich gebrauchen wöllen; wolten wir dir gnediger maynung nit verhalten, der gnedigen zuuersicht du werdest in derselben auch deinen besten vleis furkeren; das alles wöllen wir in sonndern gnaden gegen dir erkennen. Geben in vnnsern Stat Ynnsbrugkh am newnundzwaintzigsten Mareii, Anno 7C Vnnsers Reichs im XXXII Jaren.

Ad mandatum Cesareæ Maiestatis proprium S. Westner subscripsit.

BIBLIOGRAPHIE UND AUSZÜGE.

Notizie intorno alle due statue erette in Bologna a Giulio II. distrutte nei tumulti dell' 1511. Relazione letta alla regia deputazione di storia patria per le provincie di Romagna nella tornata dell' 8 dic. 1867 dal socio B. Podestà, consigliere nella prefettura di Bologna. Bologna regia tipografia 1868.

Vorliegende dankenswerthe kunstgeschichtliche Untersuchung verdankt ihre Entstehung, wie das so oft in Italien der Fall, einer Hochzeit *), der des Grafen Antonio Gaddi mit der Markgräfin Letizia Pepoli **). Markgraf Joachim Napoleon Pepoli, der Vater der Braut, hat die Arbeit sehr gefördert, indem er dem Verfasser die Benutzung der reichen Schätze des alten Archivs von S. Petronio in Bologna in ausgedehntester Weise ermöglichte. Doch wollen wir schon gleich hier bemerken, dass auch die andern reichen Archive Bologna's, namentlich auch die so handschriftenreiche Universitätsbibliothek sehr fleissig benutzt worden sind, nicht minder die gedruckten Hilfsmittel, wie die Werke von Fantuzzi, Vasari, Condivi. Bekanntlich sind die archivalischen Schätze Bologna's ebenso bedeutend, wie mannigfaltig; sie sind aber auch eben so unzugänglich ***), ein Zustand, der mit der übrigen freiheitlichen Entwickelung Italiens im grellsten Widerspruche steht, leider aber noch wohl fürs erste andauern wird. Bei der überhaupt gegenwärtig in Italien herrschenden grossen Gleichgültigkeit gegen wissenschaftliches Streben ist es um so anerkennenswerther, wenn sich solches, in der Hauptstadt fast erstorben, wenigstens in den Provinzen noch regt.

---

*) Vgl. Tourtual in der Wiener allg. Literaturzeitung 1868. Aug. 24, Nr. 34.

**) Die Widmung lautet: Nell' allegrezza delle nozze della nobilissima giovine marchesa Letizia Pepoli col conte Antonio Gaddi al marchese Gioachino Napoleone Pepoli senatore del regno sindaco di Bologna padre della sposa Bartolomeo Podestà congratulando.

***) Vgl. Tourtual in den Göttinger gelehrten Anzeigen, 1868.

Wie aus dem Titel ersichtlich, hat es unsere Abhandlung mit zwei Bildsäulen Julius II. zu thun. Dass *Michelangelo* eine solche für Bologna gearbeitet hatte, war bereits bekannt. Der Verfasser theilt uns nun zunächst ein Schreiben der Reformatoren von Bologna an ihre Gesandten in Rom, Carlo Grati und Francesco Fantuzzi, mit. Dieselben zeigen den Gesandten an, dass die Bildsäule Julius II am 21. Februar 1508 Abends an der Fassade von S. Petronio, neben der grossen Eingangsthür aufgestellt worden sei. Gerade der offizielle Charakter dieser Mittheilung ist von besonderem Interesse; auch das Datum war bis dahin unbekannt. La quale (statua) a vederla, schreiben die Reformatoren, è concorso tanta moltitudine che li maestri ne restavano impediti: Dallo grande aplauso et festa facta dal popolo per questa dignissima statua se argomenta la devotione et fede sua verso la santità de N. S . . . . Mirabile veramente e l'opera, et da certare con le antique statue de Roma, et degna, che rappresenti la sacra effizie de sua Beatitudine ......*) Wir wissen nun **), dass Julius II. in Bologna dem Michelangelo den Auftrag gab, seine Bildsäule aus Bronze zu fertigen, wir wissen ferner aus derselben Quelle***), dass der Papst am 10. Novb. 1506 seinen Einzug in Bologna hielt. Freilich hatte sich bekanntermassen Michelangelo mit dem Papste überworfen; allein Pier Soderini, der florentinische Gesandte, hatte ihn bewogen, sich mit dem Papste wiederauszusöhnen, der Künstler hatte sich in Folge dessen von Florenz, wohin er von Rom aus entwichen war, nach Bologna begeben. Wir dürfen vermuthen, dass Michelangelo im Novb. 1506 den genannten Auftrag erhielt. Nach Podesta †) meldet ein Chronist, den er hätte nennen sollen, dass das Werk begonnen und vollendet sei „in tempo de un anno in la stanzia del Pavaglione posta de dietro della Chiesa“. Die Bildsäule ist demnach Ende 1507 fertig geworden.

Vasari berichtet ferner, dass der Papst sich die Bildsäule in der Arbeit habe zeigen lassen vom Künstler, und da er bemerkte, dass der rechte Arm der Bildsäule sich stolz hebe, habe Julius II. gefragt, ob er segne oder fluche ††). Und als Michelangelo den Papst gefragt habe, ob er ihm ein Buch in die linke Hand geben solle, habe Julius II. geantwortet: Ei was,

*) Minute di lettere dal Senato ed Assunterie all' Ambasciadore 1508 — 1511. Bologna.

**) Vasari, vita di Michelangelo: Condivi XXXII.

***) Estratti del Diarium Curiae Romanae di Paride Grassi, Ms. in der Bibl. communale in Bologna. Ueber den hohen Werth Grassis s. Brequigny, Notices et extraits des ms. de la bibliothèque du roi, tom. 2.

†) S. 8.

††) S' ella dava la benedizione o la maledizione.

ein Schwert, ich verstehe mich ja nicht auf Bücher. Condivi wiederholt diese Anekdote, mit dem wichtigen Zusatze, dass der Papst vor seiner Abreise bei Messer Anton Maria da Lignano 1000 Dukaten für die Vollendung des Werkes hinterlegte. Nach Grassi *) aber verliess Julius Bologna am 22. Februar 1507, woraus sich schliessen lässt, dass Michelangelo in 3—4 Monaten die kolossale Bildsäule geformt hatte.

Zu gleicher Zeit wurde eine andere Bildsäule desselben Papstes, ebenfalls in seinem Auftrage und auf seine Kosten vollendet; diese sollte über der Fassade des Anzianenpalastes stehen, desselben, von dem hinab dem Volke seine Reggitori, Krieg und Frieden, Bündnisse und Verträge verkündigt wurden. Aber diese war aus Holz und ganz übermalt, sie wurde an dem bezeichneten Orte aufgestellt, darüber wurde ein Holzdach gesetzt**). Eine andere Quelle fügt das Datum der Aufstellung, 17. Dez. 1506 hinzu, sowie, dass es eine sitzende Bildsäule und diese dem Papste durchaus ähnlich war, und dass sie sich an die Zinne des Palastes lehnte. Ihren Stoff nennt sie Stuck ***). Der Kämmerer Julius II. Mark Anton Bianchini, bestätigt †) das Datum, das Dach und den Stuck. Tagliacozzi erzählt, dass der Papst die renghiera des Anzianenpalastes von neuem mit Zinn decken und auf dieselbe mit grosser Kunst seine Bildsäule stellen liess, la quale (imagine) stava a sedere sopra una carega regale et tanto fu fatta con bello artificio che propriamente a ogni uno che la mente ben affissa vi poneva parea esser viva tanto fù da saggi maestri bene lavorata ††). Diese weisen Künstler nennt aber Niemand. Podestà vermuthet unter ihnen den *Alfonso Lombardi* †††), der nach Vasari sehr schön in Stuck arbeitete, so erkläre sich auch sehr gut die Verwechselung, die einige Schriftsteller begingen, nach denen Julius II. die Ausführung seiner Kolossalbildsäule zusammen dem Michelangelo und dem Lombardi übertragen habe. Wir können darin Podestà nur Recht geben, indem es das Wahrscheinlichste ist, dass jeder von beiden Künstlern selbstständig sein Werk zu machen hatte. Die saggi maestri sind dann entweder Arbeitsgehülfen oder ein ungenauer Ausdruck.

---

*) A. a. O. S. 185.

**) Friano degli Ubaldini. — Cronaca di Bologna che comincia dalla creazione del mondo et arriva fino all' anno di Cristo 1513. Bibl. der Univers. Bologna.

***) Fileno Dalle Tuatte: Sustanziosa narrazione della città di Bologna e suo vario stato, ossia Cronaca di Bologna dall' anno di Cristo 305 al 1521. Bibl. der Univers. Bologna.

†) Cronica di Bologna da l'anno 305 fino al 1513. Bibl. der Univers. Bologna.

††) Tagliacozzi Gasparo, Cronica di Bologna dall' anno 404 sino al 1585. Bibl. der Univers. Bologna. Podestà macht darauf aufmerksam, dass, obwohl auch Fantuzzi diese Chronik so citire, sie doch eigentlich nur bis Dezb. 1506 gehe, indem die wenigen Bemerkungen zu 1585 von späterer Hand herrühren.

†††) Aus Ferrara, geb. 1463, † 1536.

Der Verfasser untersucht nun näher, wann, wie und wo die 1. Bildsäule errichtet worden sei, indem letzteres nicht genügend klar aus den Berichten der Chronisten hervorgehe; an der Fassade von S. Petronio aber finde sich weder von einer Nische noch von einem Tragsteine eine Spur. Es werden nun die Berichte des Leandro Alberti *), Friano degli Ubaldini, Fileno delle Tuatte, Achille Bianchetti **), Gili oder Gigli ***), Guidotti und eines Anonymus angeführt. Durch Vergleichung derselben ergiebt sich über die Bildsäule Folgendes:

Die Bildsäule wurde am 15. Februar 1508 in die Kirche S. Petronio gebracht, am 21. Februar hinaufgezogen, aus dem Innern, um 9 Uhr Vormittags; das Hinaufziehen dauerte acht Stunden. Auch erfahren wir, dass für den Guss eine Bombarde und eine Glocke verwendet wurde, die Glocke hing früher im Thurme des Palastes Bentivogli †). Die Bildsäule wog zwischen 14 und 17 Tausend Pfund, war 9 bis 10 Fuss hoch. Glockengeläut und Feuerwerk verkündeten das frohe Ereigniss der Aufstellung. Weiter ††) erfahren wir aus den Berichten über die Zerstörung dieser Bildsäule: L'imagine di papa Julio di bronzo ch'era in S. Petronio fu disfatta in pezi e la testa fu gittata per piazza, poi messa nella monition di palazo, et così ancora una parte di deti pezi, il resto rimase in S. Petronio, e col tempo tolsono via. So Guidotti in seiner Chronik unter dem 30. Dez. 1511. Aehnlich sagt Gili in seiner Chronik: Lo penultimo giorno del mese de decembre li 8 della guerra †††) la mattina alle 16 ore (10 Uhr Morgens) fecero gittare a tera lo colos o vogliam dire la statua de brongio .... la quale in pezi se mandò a ferrara in cambio de tanta artiglieria grossa et a peso per peso pagando le manefatture. Genauer noch berichtet Bianchini, aus dessen Erzählung hervorgeht, dass die Bildsäule in bedeutender Höhe gestanden haben muss: li Signori 8 della guerra ... feno deliberazione de mettere a terra la

*) Bibl. der Univers. Bologna, über ihn Caval. Bottrigari Bologna 1869.

**) Alamano ed Achille Bianchetti, Annali di Bologna dall' edificazione della Città fino al 1599. Kopie auf der Bibl. der Univers. Bologna. Orig. in der Familie Bianchetti in Bologna.

***) Cronica di Bologna di Jacopo Zili dall' anno 1494 sino al 1513. Podestà bemerkt, Fantazzi habe nicht wahrgenommen, dass aus dieser Chronik wörtlich abschrieb das Diario delle cose di Bologna ove cono notizie varie di Lombardia dall' anno 1494 al 1513, bekannt als Diario del Bolognini.

†) Die Bentivogli waren die erklärten Feinde des Papstes. Auf ihr Betreiben wurde diese Bildsäule bald zerstört.

††) Der Verfasser springt an dieser Stelle ab und geht auf die andere Bildsäule über, wodurch die Ordnung verwirrt wird. Wir müssen daher von S. 14 auf S. 19 übergehen, wo der unterbrochene Faden wiederangeknüpft wird.

†††) Gemeint sind die acht Kriegsherren.

imagine sua ch'era de bronzio posta sopra la porta grande de S. Petronio, et così a li 30 del dito, benche tatta la notte li lavorono a torno per conzare gli edifizi, a ore 15 butorno a terra et avevano fatto in S. Petronio appresso la porta une letto grando (so) de fassi *) e de paglia perche non avesse guasto la salga **), e de poi fù conzo . . . Aehnlich Fileno Dalle Tuatte: Al dì 30 dito fu tirato zozo la statua de papa Julio de bronzo ch'era sopra la porta de S. Petronio. La pexava libre dixete mila et era la pu bela figura d'italia, et fu rota et mandata a ferrara a fare de le bombarde ***), et in quelo logo fu dipinto uno dio padre; und Leandro Alberti, der sagt, die Bildsäule sei gestanden nella facciata di S. Petronio sopra la porte maggiore. Er bestätigt, dass Stroh und Faschinen unter derselben zurechtgelegt wurden. E tanto non pote †) fare che per la gran mole de metalo che era non vi lasciasse il segno nel pavimento, siccome anche al presente si vede. Und dann erzählt er weiter: Et vi fu fatto alla detta imagine dalli partisani dei Bentivogli grandi scherni accompagnati da ingiuriose e vilane parole.

Poscia i Bentivogli mandarono detta statua a Ferrara al Duca Alfonso a ciò li desse alquante boche d'artiglieria, il quale ne fe una grande bombarda che poi drizzò nel Castello de riscontro la porta de esso, che io non ho mai veduto lo ††) più lunga e grossa de quella. Et dopo alquanti giorni furono messe nel luogo di essa statua una tavola ove era depinto Dio padre, et havente fatto scanzelar le litere che vi erano che dicevano IVLIVS II PONT. MAX. vi fecero scrivere „Scitote quoniam Deus ipse est dominus". La qual figura et littere al presente si vedono in detto luogo †††). Wer denkt hier nicht an die Apostel, die 100 Jahre später Kristian von Halberstadt in Thaler einschmolz mit der Umschrift: Gotes freunt, der pfaffen feint, und die er in Umlauf setze mit den Worten: Gehet in alle Welt u. s. w.!

Podestà schliesst nun aber auch, dass, da man die Bildsäule später durch die Strassen schleifte, beim Hinabstürzen der Kopf noch sitzen geblieben sei, da man sonst wohl nicht mehr so gegen die Bildsäule gewüthet haben würde. „Und hier muss ich", sagt Podestà, „meinem grössten Abscheu Ausdruck geben über einen Vandalismus, nicht etwa verübt von einem aufrührerischen Pöbel in der Hitze des Aufstandes, sondern mit Vorbedacht der Behörden und mit Beistand öffentlicher Beamten, welche die verschiedenen Massregeln angeben, die Bildsäule hinabzustürzen, bei ihrer all-

*) Faschinen.

**) Treppe.

***) Seltsames Geschick! Sie kehrte zu dem zurück, woraus sie gemacht.

†) Maestro Arduino inzegnero.

††) Lo statt una. T.

†††) Lib. V della VI. Deca tom. IV. p. 290.

mäligen Verstümmelung zugegen sind und es geschehen lassen, dass eine gereizte Rotte ein Haupt herumrollt und herumschleift und verhöhnt, dargestellt wer weiss mit welcher Inspirazion vom göttlichen Michelangelo“.

Es ist in der That ein Vorfall, der an die Wiedertäufer in Münster gemahnt. Julius II. hat den Bolognesen dies auch nie vergessen können, weder ihre Gesandten und Redner, noch der Kardinal San Vitale, sonst sehr beliebt beim Papste und ein eifriger Fürsprecher Bologna's, konnten ihn versöhnen. Wir wissen dies aus einigen Briefen der Gesandten an den Senat. Der Papst sagte: Während Bologna mir auf seine Kosten eine Bildsäule hätte setzen müssen, hat es die von mir auf meine Kosten errichtete zerstört *)!

Am 30. Dezember 1511 war die Bronzebildsäule gefallen; die andere bereits am 22. Mai **). Bereits an diesem Tage standen die Bentivoglio, die erbitterten Feinde des Papstes, verstärkt durch die Franzosen, vor den Thoren Bologna's. Sie wussten eine Empörung des Volkes zu bewirken, und noch an demselben Tage drang Hannibal Bentivogli in die Stadt und liess sich zum Herrn von Bologna ausrufen. Damit war für das zweite Bild des Papstes der letzte Tag gekommen. Fra Leandro Alberti erzählt nach Beschreibung des Einzugs von Hannibal Folgendes: Essendo così le cose in sul terminar temerariamente saliti sopra la renghiera***) ch'è sopra quella ch'è sopra la porta del palazzo Pietro Zuta et Nanni Sighicello tagliano le mani ad un' imagine di Papa Giulio fatta di stucco et ivi posta sotto Messer Lodovico Bolognini essendo confaloniero, et poi li tagliano le braccia et poi lo capo. Così fatto l'apersero per mezzo et poi posero el fogo con gran villania et ludibrio. Et così la brusiano con grande ischerno, et con deta imagine arse il capello de legno ch'erali sopra. Cosa invero che spiacque a tutto il popolo. Darnach wäre also die Stimmung des Volkes gegen den Papst später viel ungünstiger gewesen. Alberti fügt noch hinzu: Vero è che anche alli Bentivogli si disse essere spiaciuto, ma fu riputato essere una favola perche se havessero voluto lo potevano impedire essendo nel palazzo, e poi havrebbono puniti severamente quelli temirari el malvaggi a metter le mani in una imagine del papa †), che se aggiudicavano secondo le leggi essi meritavano la

*) Lettera degli ambasciatori del 27 giugno 1512: „haver guasto la statua sua la quale esso havea facto fare de suoi denari“, mentre avrebbe dovuto toccare ai Bolognesi „di farla in memoria sua a loro spese“.

**) Hier kehren wir zu S. 14 zurück. Der Verf. hat offenbar wegen der Zeitfolge mit dem Schicksal der zweiten Bildsäule fortgefahren.

***) Galerie, Umgang.

†) Sie wurden ja auch gestraft, für vogelfrei erklärt durch den Bann! Ueber den städtischen Bann ausführlich Ficker in den „Forschungen über die Reichs- und Rechtsgeschichte Italiens“. Innsbruck 1868. 1,92 § 43.

morte *). Sehr anschaulich schildert auch Bianchini den Vorfall: . . . . con una spada el ditto Piero li comenzò a tagliare la testa per spicarla dal busto e davali de le ferite nel voldo per modo, che li stete tanto atorno che li dispicò la testa, e prima li avendo tagliato le chiavi che erano de legno chel tenia in mano, e da poi le bruse, e dà poi la testa, e fatto che ave questo la prese per lo mezo, e se li fichò el fogo per modo che bruxò tutto, e bruxò uno capello de legno che teneva sopra, e questo fu a ore $22^1/_2$ el qual fatto dispiacque quaxi a tutto el populo et anche se disse che non fu consentimento dei Bentivogli. Aehnlich erzählt Friano degli Ubaldini, der den 22. Mai wie Bianchini als Datum angiebt: Essendo intradi li bentivogli in Bologna, scazato el Legato del papa come è dito de sopra, Bologna era soa come fuseno stati signori a bachita et lo seguento che fu a dì 22 de mazo a hore 21 doi gioveni da bologna che muntorno sopra li cupi del palazo de Signori anziani donde era la imagine de papa Julio in la fazada del palazo sopra la renghiera granda, la quale li feze metere papa Julio la prima volta che vene a Bologna et era di legnamo a sedere suxo una scrana **) de legnamo molto ben dopinta (so) e in la man stanca avea la chiave et con la man drita deva la benedizione che sopra avea uno chapelo: e la prima quosa chi fezeno li mozorno la testa con una pugnale e butonla in piaza, dapoi li detono el fuogo la qual immagina de lo dito papa bruxo tutta quanta che non li rimase quosa alcuna. La quale imagine era di mazor grandeza che non un homo e fu dito per Bologna, che tal quosa fu fata senza licentia de Bentivogli e quando sepono tal quosa molto li dispiacque: dapoi a di 5 dito ***) feceno bando del capo a queli che bruxono la dita imagina de papa Julio, e quisti sono li nomi Zvan Piro Zuta, e Nanne Sighizello. Dipoi li Bentivogli fezono mettere la imagina de papa Julio in quelo medeximo locho donde era stato bruxato dopinta in una tavola de legnamo ad mostrare che non era stato soa volontà †). Und zum 7. Juni sagt er dann dasselbe: Essendo stato bruxato la inmagina de papa Julio la quale era sopra del palazo del Cumune de Bologna . . . . . fexono depinsere u. s. w. che fu a di 7. de zugno (die

*) Lib. V. della VI. Deca tom. IV. p. 275. In den Statuten von Casale wird als schwerster, nach seinen Wirkungen dem unsühnbaren gleichstehender Bann hervorgehoben das bannum de tali malefitio, pro quo deberet perdere vitam. Leges municipales 1003. 1023, in den Historiæ patriæ monumenta edita jussu regis Caroli Alberti. Augusta Taurinorum 1836. Wir sehen, der Ausdruck ist genau derselbe; die Folgen eines solchen Bannes waren jedenfalls empfindlich genug.

**) Scranna - Gerichtsstuhl.

***) Doch wohl Juni.

†) Dies Verfahren verglichen mit dem oben erzählten zeigt wieder eine jetzt noch mildere Stimmung gegen den Papst.

Urk. hat den 5.) la vilia (so) de Pasqua rosata. Dann fügt er folgende sehr interessante Bemerkungen bei: Nota che lo dito papa Julio secondo era un homo molto altiero e superbo et quelo li veniva in volontà besognava che avesse adfeto, et andava in persona a le importanzie donde bisognava, et portava la barba lunga quatro dita per vendicharse et diseva che non se voleva pu' raser per insino a tanto che non avea auto fuora scazato el re Lodovigo de Franza d'Italia *), ma la morte li rope ogni suo disegno e desiderio († 1513).

In ähnlicher Weise erzählt auch Fileno dalle Tuatte, der dann auch die andere Zerstörung angiebt: e Zeronimo Zabino butò a terra la testa del papa che era in san petronio **). Diesen Namen hat keiner der andern Chronisten uns überliefert. Podestà mag daher Recht haben, wenn er die Glaubwürdigkeit des Fileno anzweifelt.

Die Bannungsurkunde ist uns noch erhalten ***). Sie beginnt: Havendo a questi dì in quel puncto †) ch'el populo era in arme in la Città de Bologna dui cattivi et nephandissimi ribaldi, uno chiamato Pietro Zutta, l'altro Nanne Sighicello ruinata e guasta la imagine della Sta. de N. S. papa Julio II. La quale era sopra la arenghera del palazzo della residentia del R^mo. Legato et delli M^ci. Sig^ri. Antiani. Et essendo tale acto dishonestissimo et abuminevole sumamente dispiaciuto a tutti li Magistrati de questa Città et al populo de Bologna, et spetialmente alli M^ci. Bentivoglio essendo universale intentione de tutti che se debba honorare et exibire quella più reverentia al predicto Sum. N. S. Papa et alla sede apostolica, et Sta. Chiesa che sia possibile, hanno deliberato li M^ci. et possenti Sig^ri. Sig^ri. Antiani Consuli et Confaloniero de Justitia del populo et Comune della città de Bologna et li honorevoli Sig^ri. De Collegio, Confaloniero del populo et Massari delle arti et etiandio li M^ci. Sig^ri. Sedese ††) Reformatori del Stato della libertà della

*) Wie Friedrich Barbarossa vor Mailand.

**) Nicolò Seccadenari ist ein gedankenloser Abschreiber von Fileno, ohne selbstständigen Werth. Das zeigt sich gerade hier an dieser Stelle, wo wir bei Nicolò lesen: Et Girolamo Zabino gittò a terra la testa del papa che era in San Petronio sopra gli privilegi. Das giebt natürlich keinen Sinn; aber die Worte sopra li privilegi stehen im cod. Tutteanus am Schlusse der Seite, wo mit ihnen eine andere Erzählung beginnt. Leider liebte Fileno dalle Tuatte die Interpunktionen nicht, und so kam bei seinem würdigen Abschreiber die päpstliche Bildsäule auf den Privilegien zu stehen.

***) Archivio della prefettura. Provisionum 1494—1513, pag. 179. Podestà S. 17. 18.

†) Podestà puucto verdruckt.

††) =sedici.

dicta Città, u. s. w. Publicato die quinto Junii MDXI ad Rengheriam Palatij. M[ci.] D[ni.] Potestatis Civitatis Bononiae: per Christophorum Praeconem pubblicum not. Eine ganz ähnlich lautende kürzere deliberazione der 16 trägt dasselbe Datum *). Der Bann erstreckte sich auf Stadt, Grafschaft und Distrikt von Bologna **). Am 7. Juni schrieben dann die Reggitoren von Bologna einen sehr naiven Entschuldigungsbrief an Julius II., den sie mit der Bemerkung einleiteten, sie hätten bis dahin dem Papste nicht über die letzten Vorfälle in Bologna berichtet, weil es für ihn doch zu traurig gelautet hätte, weiter che la città è satisfacta che li Bentivogli servitori et subditi de V. B[ne.] in questo loro ritorno habbiano havuto tanta considerazione et conveneníia che non sia facta offensione et iniuria ad alcuno cusì nele facultà como in le persone e perciò se sono collegati e stretti con tutti gli veri gentiè homini et cittadini in buona pace unione et concordia como che più a pieno per i nostri ambasciatori desideremo far conoscere a V. B[ne.] u. s. w ***) Einige Monate später stürzte man, wie erzählt, auch die zweite Bildsäule des Papstes herunter.

Der Verfasser geht nun dazu über, bei den beiden Gebäuden noch genauer den Aufstellungsort der Bildsäulen festzustellen.

Nach der angeführten Stelle des Leandro Alberti ist es nicht zweifelhaft, dass der Anzianenpalast zwei Galerien hatte. Aus andern Stellen ergiebt sich, dass die obere (ultima) Galerie oder Loggia grösser war als die andere über dem Haupteingang. An der ersteren war nun die Bildsäule angebracht in modo che sedendo appoggiavasi al merlo †) di mezzo. Nach Ubaldini stiegen die Verbrecher ja auch auf die cupi des Palastes. Julius II. stand also über Bonifaz VIII., dessen vergoldete Holzbildsäule 1301 hier aufgerichtet war. Die obere Galerie begann man den gleichzeitigen Chronisten gemäss 1580 abzubrechen, um die Ornamente der grossen Nische (nach der Zeichnung des *Domenico Tibaldi)* zu vollenden, in welche Nische die Bildsäule Gregors des VIII. von *Menganti* ††) gestellt wurde (gegossen von *Anchise*

---

*) Volume 14 Partitorum p. 104: Contra eos qui ignem apposuerunt ad statuam S. D. N. PP. Hier heisst es, dass die statua posita erat super pinaculo Arengheriae Palatij Dominorum Antianorum. Ferner .... id nephas puniendum omnino sit per omnes fabas albas decreverunt eos et utrumque eorum Patria mulctari debere.

**) Die Urkunde und die deliberazione, letztere mit dem Zusatze: Contrarijs non obstantibus quibus cumque quibus pro hac vice quo ad predicta derogarunt.

***) Archivio della Prefettura. Minute di lettere ecc. 1508—1511.

†) Zinne.

††) Aus Bologna, † 1594. Nach einigen soll Tibaldi auch den Haupteingang gebaut haben, andere schreiben diesen dem *Galeazzo Alessi* aus Perugia, geb. 1500, † 1572 zu.

Censori aus Bologna um 1586). Diese ist ebenfalls eine sitzende und segnende; auf dem Haupt die Tiara [1]).

Was die andere Bildsäule, den Koloss Michelangelo's betrifft, so stand er nach den Angaben aller Gleichzeitigen und Späteren in der Fassade von S. Petronio; die Ausdrücke wechseln etwas: sopra oder nella facciata, sul oder nel frontispizio, oder sopra la porta grande, oder maggiore. Desshalb glaubten einige, der Koloss habe in der Lunette der Mittelthüre gestanden, ohne zu bedenken, dass der Raum zu klein und der Unterbau dafür zu schwach sei, indem sich die ganze Last auf den Architrav dieser Thür hätte stützen müssen, abgesehen davon, dass er sich hier gar nicht ausgenommen habe. Andere haben geglaubt, es habe zwar über jener Thür, aber in der Kirche gestanden, wovon nach den Ausdrücken der Erzähler gar keine Rede sein kann.

Für unsere Frage besonders wichtig ist die Erzählung der Chronik des Friano degli Ubaldini. Er sagt: In questo anno 1511 a 30 de dexembre la nota [2]) sequenta a hore sette fu trato zoxo de la fazada de santo petronio la imazina de papa Julio segondo. La quale quardava in piazza, et havea la chiave in man, con l'altra man feva el segno [3]) et in testa avea el segno regale. La quale imazina pexava 17 miara de libro, et era uno de li beli [4]) edifici che fuseno in Italia et quaxi per tuta la cristianita et per tutto il mondo, et era nella fazada de santo Petronio in una fenestra grande cornixada de maxegno et sopra avea una banda granda dorata con uno seritto che dixeva: Julio secondo pontifize maximo: Et per butarlo zoxo rupeno el muro de lu dentro de santo petronio e poi li atacorno uno gavestro [5]) grosso al colo el quale era atacato a uno argano [6]) apreso al altaro grando: et sota donde avea a dari li messono uno garo de fassi [7]) et poi tirono zo l'argano et per el suo grando peso vene zoxo con tanta furia che dete suxo li fassi et sfondò la salega [8]) et figò zo uno grande pezo in terra, et essendo in terra li fezono el fuogo intorno, et como fu caldo el spezorno in piu pezi et de queli

1) Bei Gelegenheit ihrer Errichtung (1580 Okt.) wurden ein-unzige Silbermünzen vertheilt, die auf der einen Seite die Bildsäule selbst zeigten, auf der andern Felsina oder Bologna. Bald nach 1796 rettete man diese Bildsäule, indem man derselben statt der Tiara eine Mitra und in die linke Hand einen Hirtenstab gab, wodurch dieselbe in S. Petronius, den Patron von Bologna, umgewandelt ward. Gualandi, guida di Bologna 6. Bologna 3. ed. 1865, p. 6.

2) =notte.

3) Aus dieser Beschreibung des Chronisten, bestätigt durch andere Chroniken, scheint hervorzugehen, dass Buonarroti auf die fremdartigen Gedanken des Papstes betreffs des Schwertes nicht eingehen zu sollen glaubte, oder das Ganze ist einer der vielen erfundenen oder nacherzählten Scherze des Aretinischen Geschichtsschreibers, mit denen er seine Lebensbeschreibungen ausstaffirte. Podestà.

4) Statt più belli. 5) Strick. 6) Winde. 7) Haufen Faschinen. 8) Treppe.

pezi ne fesono zetare alcuna boca d'artiaria: et la testa del dito papa la quale pexava circa libre 600 fu menata e ruzolata per terra et per piazza insino in palazo nela monizione, da poi fu mandata a ferrara perche el duca Alfonse da esto *) la volse .... In einer andern Chronik, die Podestà hätte anführen sollen, heisst es, 1507 Febr. 22: dass man beginne zu arbeiten sopra la porta grande de sa Petronio per farli una fenestra da metterli la statua de papa Julio. Das wird bestätigt durch einige Urkunden des Archivs von S. Petronio, die sog. Vacchette dei mandati und das Giornal delle spese per la fabbrica, so vom 13. Jänner 1508: a m°· donà de Filippo da Como taiprede per haver fato lo habitacolo dove se ha metter lo papa de bronzo.

Das Brechen der Mauer aber geschah, um die Thür zu erhalten, das Meisterwerk des *Jacopo dalla Fonte*, begonnen 1425, beendet 1442. Aus der Vorrichtung der Winde erkennen wir, dass der Koloss in bedeutender Höhe stehen musste; er schlug auch beim Herunterkommen ein gewaltiges Loch in den Boden, trotz aller untergelegten Faschinen. Im Giornale delle spese finden wir zum 10. April 1520: furon pagate Lib. dodexe de quattrini a M. Piero da Breza per aver murato dove se tolse el papa de bronzo e per haver salegato la ghiexia dove era guasta e tutte soa spexa **). Nun ist aber die Schwierigkeit die, dass man heute weder von einer Nische noch von einer späteren Vermauerung etwas mehr sieht. Das aber erklärt sich aus einem späteren Umbau, über den die Urkunden des Archivs von S. Petronio Aufschluss geben. Der Kardinal vom Titel des h. Sixtus, Graf Giovanni Pepoli schreibt darüber als Vorstand der Kirchenfabrik am 14. März 1519; Quarto per maggior sicurezza levare alcune di quello (wohl quelle?) nicchie gia fatte et serarli con buoni pilastri di mattoni che con la muraglia di dentro si congiungessero et andassino sino alla cornice sopradetta et poi di fuori rendessero la facciata ingrossata tutta piana ***). Die frühere Nische ist jetzt verdeckt nach Innen durch die Tünche, nach Aussen durch die allgemeine Bekleidung, die 1647 angebracht wurde. Man muss heute die frühere Stelle der Bildsäule suchen in dem Raume über der Mittelthür bis zum grossen Fenster der Fassade, und zwar über der Spitze des grossen Bogens, an dem man die neuere Restauration wahrnimmt.

Der Untergang der Bildsäule ist wohl um so beklagenswerther, da wir, meines Wissens, durchaus keine Abbildung desselben besitzen; wenigstens erwähnt Podestà nichts derartiges, was er sonst wohl kaum unterlassen

*) = Este. Wir setzen den Bericht ganz her, um überhaupt die Glaubwürdigkeit des Erzählers prüfen zu können.

**) Archivio di S. Petronio. Giornale XVIII. dal 1512 al 1519 pag. 3.

***) Arch. S. Petr. Lib. XLVIII. N. 38.

hätte. Giorgio Vasari, der sie nicht mehr sah, beschreibt den Koloss Michelangelo's: egli usò arte bellissima nell attitudine perchè nel tutto aveva maestà e grandezza, e ne' panni mostrava ricchezza e magnificenza, e nel viso animo forza prontezza e terribilità.

Die Ausstattung dieser eingehenden, verdienstvollen Abhandlung ist sehr schön, wir möchten ihr bald eine neue Ausgabe wünschen, vermehrt durch die Beilage der Fassade von S. Petronio und des Anzianenpalastes, wie sie damals waren, oder, wenn das nicht mehr möglich, doch wenigstens, wie sie jetzt sind, überhaupt mit einer Abbildung der in der That einzigen Piazza Bologna's.

Graz, 26. August 1868. **Dr. Florenz Tourtual.**

In der angezeigten Schrift begegnen wir einigen Ausdrücken, die dem deutschen Leser viele Schwierigkeiten bieten, weshalb wir sie nach eigener Erklärung des Verfassers verdeutschen und erläutern.

1. Pag. 10. carega, dialektisch. Sitz, Sessel.
2. Pag. 11 u. 12. per punto d'astrologia. Eine Formel, die sich wohl auf ein astrologisches Gesetz bezieht, indem man durch die Beobachtung des Laufes der Sonne die glücklichen und die unglücklichen Stunden zu finden glaubte.
3. Pag. 15. Bachita. Come fussero stati signori de bachita = come avessero comandato a bacchetta (= Stab), als ob sie absolute Herrscher gewesen wären.
4. Pag. 16. pasqua rosata, auch rugiada = Pfingsten, zum Unterschied von pasqua delle nova = Ostern und pasqua di ceppo = Weihnachten. Letzteres nur in einigen Gegenden Italiens gebräuchlich.
5) Pag. 18. per omnes fabas *) albas = mit allen weissen Bohnen = einstimmig.
6. Pag. 18. pinaculum. Pinacola = comignolo, cima. An dieser Stelle ist die Spitze des Baldachins gemeint, der die Galerie bedeckt.
7. Pag. 20. Conzare, conzo = acconciare, acconcio = accomodare, accomodato. Dialektisch.
8. Pag. 24. Cornixada de maxegno = incorniciata = contornata di macigno. Letzteres ist ein aschgrauer Stein, nicht so werthvoll wie Marmor.
9. Pag, 24. taiaprede = taglapietre, scarpelino = Steinmetz. Bologneser Dialekt.

Dr. F. T.

*) Druck: fubas, doch wohl fabas zu lesen.

Cesare Bernasconi, Studj sopra la storia della Pittura Italiana dei secoli XIV. e XV. e della scuola pittorica Veronese. Verona 1865.

In Italien spielt bekanntlich der Localpatriotismus eine ganz eigenthümliche Rolle und er ist für die Kunstgeschichte eben so oft förderlich als nachtheilig gewesen; förderlich, indem er werthvolle Untersuchungen über einzelne Erscheinungen hervorgerufen hat, die bei allgemeinern Gesichtspunkten weniger beachtet worden wären; nachtheilig, indem er sich in unnütze Zänkereien eingelassen und nicht selten sogar die Geschichte gefälscht hat. Eine solche Aeusserung des Localpatriotismus ist auch die vorliegende Schrift. Herr Bernasconi geht darauf aus, zu zeigen, dass Verona von ältester Zeit her eine selbständige Malerschule gehabt habe und keineswegs von Venedig oder früher von Padua abhängig gewesen sei. Er behauptet, *Bonifacio* sei ein Veroneser gewesen, *Paul Veronese* habe sich nicht erst in Venedig zu einem der grössten Maler entwickelt, und im Anfange des 16. Jahrhunderts habe es in Verona einige nicht unbedeutende Künstler, wie namentlich *Franc. Morone* und *Paul Morando Cavazzola* gegeben, welche weder von Mantegna noch von Bellini abhingen, sondern selbständig den Traditionen der älteren einheimischen Schule folgten. Aus dieser älteren Schule aber glänzt besonders *Altichieri* durch seine vielbesprochenen Fresken in Padua hervor.

Die Geschichte der Malerei in Verona nimmt die 2. Abtheilung der Studien ein. Sie hat in ihrem ausführlichen Detail ihren Werth, doch wird sie an der bisherigen Auffassung der Kunstgeschichte nicht viel ändern.

Ein eigenthümliches Interesse hat dagegen die erste Abtheilung, die allerdings nur mit Rücksicht auf die Einwendungen des Grafen Camillo Laderchi in Ferrara von neuem ausführt, was der Verf. schon vor einigen Jahren in einer andern Schrift behauptet hatte. Diese Abtheilung behandelt nämlich die bedeutendsten unter denjenigen Malern, welche gegen das Ende des 14. und in den ersten Jahrzehnden des 15. Jahrhunderts den Uebergang von der Schule der Giottisten begründen und die neue Entwickelung der

Renaissance einleiten, nämlich *Giovanni da Milano, Antonio Veneziano, Altichieri von Verona, Gentile da Fabriano, Vittor Pisano* und *Andrea Mantegna.* Man erwarte indess keine eigentliche Lebensbeschreibung dieser Künstler. Der Verf. will nur die Behauptung begründen, dass unabhängig von der Schule des Giotto an mehreren Orten Oberitaliens Schulen bestanden hätten, durch welche die Giotto'sche Schule weit überflügelt worden sei, und dass durch den Einfluss dieser Schulen sich die florentinische Schule erst zur Zeit des Masaccio wieder gehoben habe. Den Verfall der Giotto'schen Schule bezeuge Taddeo Gaddi selbst in der 136. Novelle des Sacchetti, und eben dieser Taddeo Gaddi habe seine Söhne fremden Künstlern anvertraut, die freilich seine Schüler, aber keine Florentiner gewesen seien. Insbesondere habe er ihnen den Giovanni da Milano zum Lehrer gegeben und von diesem sucht B. zu beweisen, dass Vasari's Angaben über denselben unmöglich richtig sein können, sondern dass dieser Mailänder schon selbständig entwickelt nach Florenz und zu Taddeo Gaddi gekommen sein müsse. Diese Beweisführung ist sehr künstlich, und kann nicht recht überzeugen, obgleich man zugeben muss, dass Vasari's Chronologie in diesen Zeiten sehr verwirrt ist und manches sich nicht gut reimen lässt. Eine mailänder Schule ist in dieser Zeit unerfindlich (vgl. jedoch Schnaase, Gesch. der bild. K. 7, 504), und die grosse Bedeutung des Giovanni da Milano wird auf ein etwas bescheideneres Maass zurückgeführt, wenn man berücksichtigt, was in der trefflichen History of painting in Italy von Crowe und Cavalcaselle über diesen Meister und seine Werke gesagt ist.

Von Altichieri, Gentile di Fabriano und Vittor Pisano hebt B. hervor, dass sie nach der Art und Weise, wie Blondus Flavius sie in der Italia illustrata erwähnt, ihrer Zeit die berühmtesten Maler müssen gewesen sein, berühmter selbst, als Masaccio und Masolino, die Blondus keiner Erwähnung werth gehalten habe. Ueber das Einzelne können wir hier weggehen, da es für den, der mit der deutschen Literatur bekannt ist, nicht viel Neues bietet. Es sei nur bemerkt, dass Bernasconi Förster's Lesung der Inschrift: AVANTVS VE . . . in der Capelle S. Giorgio zu Padua nach wiederholter Prüfung für ganz unsicher erklärt, und den *Jacopo Davanzo*, der hier mit Altichieri arbeitete, für einen Schüler des letzteren hält, der später, da er mehr selbständig geworden, die Fresken in S. Michele gemalt habe. B. stimmt darin ziemlich mit Crowe und Cavalcaselle (2, 245) überein. Von Vittor Pisano bemerkt er, dass die von Vasari gebrauchte Benennung: Pisanello, nur einmal in einem Privatbriefe vorkomme. Am interessantesten sind die hier mitgetheilten alten Nachrichten über die leider sämmtlich untergegangenen Fresken desselben, namentlich die zu Parma. Endlich erörtert der Verf. die Frage nach den Malern der Capelle Brancacci in der Karmeliter-

kirche zu Florenz. Wir verweisen beziehentlich dieser Parthie des Buches auf den ausführlichen Artikel des Herausg. d. B.*) und blicken noch einmal zurück auf den oben angedeuteten leitenden Gedanken des Verfassers. Schon Schnaase (a. a. O. S. 531, 532) hat darauf hingewiesen, dass neben den florentiner Meistern, die unbedingt bei der epischen Vortragsweise Giotto's beharren, andere Schulen, zumal in Siena, Bologna und der Marc Ancona nach einer andern mehr lyrisch-musikalischen Wirkung trachten. Ich möchte mich hierüber etwas anders und noch etwas bestimmter aussprechen, und da die Auffassung des Verhältnisses dieser verschiedenen Schulen zu einander für die Darstellung der historischen Entwickelung der Kunst von Bedeutung ist, so sei es gestattet, hier etwas über die Grenzen einer Recension hinüber zu schweifen.

Eine Eigenthümlichkeit aller dieser Schulen, die am meisten in die Augen fällt, und wodurch sich namentlich die von Bernasconi besprochenen Maler von den Florentinern unterscheiden, ist das lichte Colorit mit lebhaft gerötheten Wangen und Lippen und grünlich grauen Uebergangstinten, auf welches schon E. Förster bei Besprechung der Gemälde des Altichieri in Padua hingewiesen hat, und worin er die Grundzüge des später entwickelten venezianischen Colorits erkannte. Dieses Colorit erinnert einerseits an manche unter den ravennatischen Mosaiken, anderseits an die kleinern miniaturartigen Gemälde des Fra Angelico, die dieser mit so grosser Zartheit und Anmuth zu behandeln weiss, während er in seinen grössern Arbeiten offenbar nicht verstanden hat, die Farben in den Gesichtern zu einer einheitlichen Harmonie zu verschmelzen. Denn hier eignet er sich entweder das bräunliche florentinische Colorit an, oder seine rothen Wangen werden zu Flecken, wie es auch auf den ravennatischen Mosaiken mehrfach der Fall ist. Man findet aber auch unter den Miniaturen der griechischen Manuscripte nicht selten solche, die sich durch ein ganz ähnliches Colorit auszeichnen. Die eigenthümlich grau-grünlichen Uebergangstöne endlich begegnen uns mehrfach auf antiken Mosaiken, wo sie durch eine höchst merkwürdige und effektvolle Verbindung von grauen oder grünlichen Steinreihen mit bräunlichen hergestellt sind. Man sieht eine so behandelte Mosaikfigur aus Herkulanum im Museum zu Neapel, und nach den vorliegenden Publicationen zu urtheilen, sind die Mosaikfussböden von Vilbel, jetzt im Museum zu Darmstadt (s. Bossler, im Archiv f. hessische Gesch. u. Alterthumsk. Hrsg. von Ph. A. F. Walther. B. 10. Darmstadt 1863. S. 1—35.) und von Nennig (von Wilmowsky, die römische Villa zu Nennig und ihr Mosaik. Winckelmann-Fest-Progr. Bonn 1865.) in gleicher Weise behandelt. Man kann darnach

*) S. 155 d. Jahrg.

nicht bezweifeln, dass jene oberitalienischen Maler lediglich eine antike Technik zur Anwendung bringen, welche sich bei den Byzantinern bis zum Untergange des byzantinischen Reichs durch den Sturm der Kreuzfahrer im Jahre 1204 erhalten hatte, sei es nun, dass gute byzantinische Vorbilder sie geleitet haben, oder dass in der Mark Ancona und den umliegenden Gegenden, die stets mit dem byzantinischen Reiche in näheren Beziehungen standen, sich eine Tradition von jener so vorzüglichen Technik erhalten hatte.

Florenz kannte diese bessere Technik nicht, obgleich man die Beispiele derselben ganz in der Nähe, sowohl in Siena als in Pisa sehen kann. Hier fusste *Cimabue* auf der rozza maniera der Griechen, das heisst: auf der handwerksmässigen und verkommenen Manier der Byzantiner des 13. Jahrhunderts, die mechanisch nach überlieferten Schematen malten, und noch in feiner, geduldiger Ausführung etwas leisten konnten, auch wohl besonders bei kolossalem Maassstabe noch die herkömmlichen Typen mit einer gewissen Grossartigkeit auffassen mochten, aber doch weder die bessere Zeichnung, noch die zartere Farbe bewahrt hatten, welche wir an den byzantinischen Miniaturen im 10. und 11., ja zum Theil bis in das 12. Jahrhundert bewundern können.

Es kommt nun aber noch etwas anderes hinzu. Jene Richtung auf eine, wie Schnaase es nennt, lyrisch-musikalische Wirkung, ist nichts mehr und nichts weniger, als der sentimentale, mystische Zug, welcher *Fra Angelico* so anziehend macht. Die Gemüthsrichtung, welcher er entspringt, wurde besonders in dem Orden der Franziscaner, der seraphischen Brüder gepflegt, und auch in Deutschland war sie eben so bei den volksthümlichen Predigern von dem Orden der mindern Brüder vorherrschend. Die mystische Religions-Anschauung trat bei diesen Männern in Opposition gegen die verständige, aber immer mehr einem leeren Formalismus verfallende Scholastik. Giotto's Schule darf als eine Vertreterin der bessern Seite dieser Scholastik gelten (s. darüber Ersch und Gruber's Encyklopädie, Art. Gothische Baukunst und Gothische Bildkunst). Ihr gegenüber kam der Mysticismus zunächst in den Gegenden zur Geltung, welche dem Mittelpunkte des Franziscaner-Ordens, Assisi, nahe lagen. Hier war es, wo Jacopone von Todi die Gefühle seines von himmlischer Liebe glühenden Herzens in dem merkwürdigen Gesange ausdrückte, in dem es unter andern heisst:

Arde et incende, nullo trovo loco,
Non pò fugire perche l'é ligato.
Si se consuma come cera al foco,
Vivendo mor, languisco stemperato.
Addomanda poter fugir un poco
Et in fornace trova se locato.

Oimé do son menato
A si forte languire,
Vivendo si è morire,
Tanto monta l'ardore.
Amor, amor, Jesu desideroso,
Amor, amor, morir vo' t'abrazando,
Amor, amor, Jesu dolce meo sposo,
Amor, amor, la morte te domando,
Amor, amor, Jesu si pietoso,
Tu me te arrendi, 'n te me transformando.
Pensa ch'eo vo' spasmando,
Non so, dov' eo mi sea,
Jesu, speranza mia,
Missa me en amore.

So überschwengliche Empfindungen konnten den Künstlern eine Richtung geben, die einen ganz andern Schwung nahm, als die mehr dramatische Kunst der Giottisten. Es konnten daraus süsse Madonnen hervorgehen, anmuthsvolle anziehende Werke, wie jene Maria im Rosenhag des Vittor Pisano, und die tief poetische Auffassung, welche schon Facius diesem Künstler nachrühmte. Wir kennen das höchste, was wenigstens Italien in dieser Richtung geleistet hat, in den bewundernswürdigen Werken des frommen Fra Giovanni Angelico. Ihnen nahe verwandt erschienen die Werke der Brüder *van Eyck* und ihrer nächsten Nachfolger, auf die wahrscheinlich ganz ähnliche Verhältnisse eingewirkt haben.

Es ist sehr bemerkenswerth, dass gerade diese mystischen Schulen, die Niederländer und Fra Angelico mit eingeschlossen, bei aller Sentimentalität in der Darstellung einen Realismus zeigen, der kaum weiter getrieben werden kann. Diese schlichte Nachbildung der natürlichen Erscheinung ist aber nicht bloss der technischen Entwickelung günstig, sie macht sich hier als naive Einfalt geltend und zeigt, dass diese Schulen noch unberührt waren von dem erneuerten Studium der Antike, noch keine Ahnung hatten von dem griechisch-römischen Typus, in dem die spätere Welt ihr künstlerisches Ideal erkannte. Auch dieser naive Realismus findet sich in byzantinischen Miniaturen des 11. und 12. Jahrhunderts wieder, ja sogar noch die schlechtern byzantinischen Gemälde des 13. Jahrhunderts können davon zum Theil Zeugniss ablegen. Auch darin scheinen also die mystischen oder sentimentalen Schulen Italiens sowohl, als der Niederlande von den Byzantinern gelernt zu haben. *Perugino*, der schon entschieden der Renaissance angehört und auf dem Boden der humanistischen Studien steht, hat von dem Realismus des Fra Angelico nichts mehr.

Wenn die sentimentale Richtung des Fra Angelico hätte zur forschenden werden können, so mochte sie es mit Hilfe des Studiums der Antike vielleicht bis zu Perugino gebracht haben, aber schwerlich über diesen hinaus. Da zeigt sich nun aber die grosse Bedeutung der Kapelle Brancacci. Crowe und Cavalcaselle sprechen sich darüber in einer sehr beachtenswerthen Weise aus: „Wenn die Gemälde des *Masaccio* — sagen sie — auf einer so hohen Stufe stehen, dass man ihn über das Niveau seiner Zeitgenossen stellen muss, und dass sie ein überschwängliches Maass von Leben und Kraft in seiner künstlerischen Organisation darthun, so kann man doch auch nicht leugnen, dass er in gewissen Beziehungen sehr verderbliche Lehren seinen Nachfolgern gegeben haben dürfte, die in dem Versuch, seine Kühnheit nachzuahmen, vergessen haben möchten, strenge wissenschaftliche Grundsätze zu respektiren. Wäre Masaccio's Kunst von Andern da fortgeführt, wo er sie liess, so möchte sie alle Controle verloren haben, eben so wie die Kunst von Michelangelo's Nachfolgern alle denkbaren Grenzen überschritt. Glücklicher Weise lebten gleichzeitig neben ihm untergeordnete Geister, wie *Paul Uccello*, deren Liebe zur Wissenschaft sie anleitete, Alles dem Studium mathematischer Probleme aufzuopfern. Diesem Pfade folgend, haben *Andrea Mantegna* und *Piero della Francesca* alles versucht, was der Geist eines Sterblichen durchführen konnte. Durch Männer von dieser Richtung wurde die Kunst innerhalb der Gränzen gehalten, welche Masaccio hätte wegfegen oder gleichsam mit einem Wasserstrome fortschwemmen können."

Aber auch das Zusammenwirken der dramatischen Darstellungsgabe des Masaccio mit der sentimentalen, mystischen Stimmung des Fra Angelico war von der grössten Bedeutung für die fernere Entwickelung der Kunst. Daraus ging die gemüthvolle, einfach erzählende, man kann sagen novellistische Darstellungsweise des *Benozzo Gozzoli* und des *Domenico Ghirlandajo* hervor. Letzterer ist vielleicht als der wahre Vorläufer der grossen Koryphäen des 16. Jahrhunderts zu betrachten. Er war nicht allein der erste Lehrer des *Michelangelo*, sondern in seinen Fresken in S. Maria Novella zu Florenz sieht man überdiess die Vorbilder zu den lächelnden Gesichtern des *Leonardo da Vinci*, wie zu den anmuthigen weiblichen Figuren des *Rafael*. Um jedoch Rafael ganz zu der Höhe zu erheben, welche er einnahm, nachdem ihm in Rom ein grösseres Feld für seine Thätigheit geboten war, mussten in ihm die Einflüsse des sentimentalen Perugino und des drastischen Michelangelo zusammenwirken, musste sich in ihm der geistige Process wiederholen, dem die florentinische Schule fast ein Jahrhundert früher durch das Zusammentreffen von Fra Angelico und Masaccio unterworfen worden war.

Göttingen. **Fr. W. Unger.**

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Dürer's Briefe aus Venedig an Wilibald Pirkheimer.

Nach den Originalen auf der Stadtbibliothek zu Nürnberg, veröffentlicht von

Dr. A. von Eye.

1.

Item Jch wunsch ewch vill guter seliger newer Jor vnd all der ewern Mein willigen Dinst zw vor Liber Her pirkamer vernemt mein gesundheit vill pessers beger Jch ewch von gott Item als Jr mir vertzeichett hand etlich perlen vnd sthtein zw kawffen send Jr wissen dz Jch nix gutz oder seins geltz wert kan bekumen es ist als von den Dewtzschen awffgschnabt dy awff der rw vm gand dy wöllen den albeg 4 gelt doran gewinen wan sy sind dy untrewesten lewd dy do leben es bdarff sich keiner keins getrewen Dinstz zw Jr keinen fersehen dorum ettlich ander gut gesellen haben geseit Jch soll mich vor Jn huten sy bescheissen vich vnd lewtt man kawff zw franckfurt pesser Ding zw geringen gelt den zw fenedich vnd der pücher halben dy Jch ewch bestellen solt dz haben ewch dy Jm Hoff awsgericht aber bedürft Jr sunst ettwas dz last mich wissen dz will Jch ewch mit gantzen fleis aws richten vnd wolt got dz Jch ewch grossen Dinst kunt dan dz wolt Jch mit frewden awsrichten wan Jch erken dz Jr mir vill thut vnd Jch pit ewch habtt mit leiden mit meiner schuld Jch gedenck öfter doran den Jr als pald mir got heim hilft so will Jch ewch erberlich tzalen mit grossen Danck wan Jch hab den tewtzschen zw molen ein thafell dofon geben sy mir hundert vnd tzehn gulden reinsch dorawff gett nit 5 fl kosstung dy wird Jch noch Jn acht Dagen ferfertigen mit weissen vnd schaben so will Jch sy von stund an heben zw molen wan sy müg ob got will ein monett noch ostern awff dem altar sten Dz gelt hoff Jch ein got will als zw ersporen Dovon will Jch ewch zalen wan Jch gedenck Jch dürff der Muter noch dem Weib als bald kein gelt schicken Jch lies der Muter 10 fl do ich weg ritt so hat sy Jn mitler tzeit 9 oder 10 fl löst aws kunst so hatt Jr der trottziher 12 fl betzalt so hab Jch Jr 9 fl peim bastian Jm Hoff geschickt dofon soll sy den pfintzing dem gartner Jr tzins 7 fl betzalen so hab Jch den weib 12 fl geben vnd hat 13 entpfangen zw franckfurt ist 25 fl gedeng Jch es hab awch kein Nott vnd ob Jr geleicht manglett so mus Jr der schwoger helfen pis dz Jch heim kum so Jch Jm erberlich wider tzalen.

Hy mitt last mich ewch befolhen sein tatnm fenedich an der Heilling 3 kung dag Im 1506 Jor.

grüst mir den steffen pawmgartner vnd ander gut geselln dy noch mir fragen

Albrecht Dürer.

2.

Mein willigen Dienst zw vor lieber Her wen es ewch woll gett dz gun Ich ewch von gantzem Hertzen wy mir selbs Ich hab ewch newlich geschriben fersich mich der prieff sey ewch worden In mitler tzeit hatt mir mein Muter geschriben vnd mich gescholten dz Ich ewch nit schreib vnd mir zw fersten geben wy Ir ein Vnwillen awff mich haut dz Ich ewch nit schreib Ich soll mich fast gegen ewch verantwortten vnd ist ser bekumert als Ir sit Ist so weis Ich mich mit nichten zw verantworten den dz ich fawll pin zw schreiben vnd dz Ir nit doheim seytt gewest aber als bald Ich verstanden hab dz Ir doheim seyt gewest oder heim hand wollen kumen do hab Ich ewch von stund geschriben hab awch dem Kastell dornoch In sunderheit befolhen er soll ewch mein Dinst sagen Dorum pit ich ewch vnderdenlich Ir wolt mirs vertzeihen wan Ich hab kein andern frewnt awff erden den ewch Ich gib Im awch kein glawben dz Ir awff mich tzürnt wan Ich halt ewch nit anderst den vür ein Vater Ich wolt dz Ir hy zw Venedich werd es sind so vill ertiger geselln vnder den Walhen dy sich je lenger je mer zw mir gesellen dz es eim am Hertzen sanft solt dan Vernünftig gelert gut lawttenschlaher pfeyffer ferstendig Im gemell vnd vill edler gemut recht dugent von Lewtten vnd dund mir vill er vnd frewntschaft Dorgen sinter awch dy vntrewesten verlogen tibisch pöswicht do Ich glawb dz sy awff ertrich nit leben vnd wens einer nit west so gedecht er es weren dy ertigsten lewt dy awff ertrich weren. Ich mus Ir Je selber lachen wen sy mit mir reden sy wissen dz man solich posheit von In weis aber sy frogen nix dornoch Ich hab vill guter frewnd vnder den Walhen dy mich warnen dz Ich mit Iren molern nit es vnd ~~vnd~~ trinck awch sind mir Ir vill feind vnd machen mein Ding In kirchen ab vnd wo sy es mügen bekumen noch schelten sy es vnd sagn es sey nit antigisch art dorum sey es nit gut aber sambelling der hett mich vor vill tzentillomen fast ser globt er wolt geren ettwas von mir haben vnd ist selber zw mir kumen vnd hat mich gepetten Ich soll Im etwas machen er wols woll tzalen Vnd sagen mir dy lewt alle wy es so ein frumer Man sey dz Ich Im gleich günstig pin er ist ser alt vnd ist noch der pest Im gemell vnd dz Ding dz mir vor eilff Jorn so woll hatt gefallen dz gefelt mir jtz nüt mer vnd wen Ichs nit selbs sech so hett Ichs keim anderen gelawbt awch las Ich ewch wissen dz vill pesser Moler hy sind weder dawssen Meister Jacob ist aber anthoni kolb schwer ein eyt es lebte kein pessrer Moler awff erden den Jacob Dy andern spotten sein sprechen wer er gut so belib er hy &c. vnd hewtt hab Ich erst mein thafell angefangen zw entwerffen wan mein Hend sind so grindig gewest dz Ich nit erbetten hab kunen aber Ich habs

vertreiben lossen Hie mit sind gütig mit mir vnd zürnt nit so bald seyt senftmutig als Ich Ir wölt nütt von mir lernen Ich weis nit wy es zw gett Lieber Ich wolt geren wissen ob ewch kein pulschaft gesthorben wer ettwas schir peym waser oder

etwas solichs oder oder madle



awff das Ir ein andre an der selben statt precht Ggeben zw Venedich newn or In dy nacht am samstag noch lichtmes Im 1506 Ior sagent mein Dienst steffen pawmgartner h' hans horstorfer vnd folkamer.

Albrecht Dürer.*)

3.

Mein willigen Dienst zw Liber Her pirkamer Ich schik vch hy ein ring mit eim saffir dornoch Ir mir eillentz geschriben hand vnd Ich hab In nit ee mügen zw wegen pringen wan Ich pin dy zwen dag stettix mit eim guten gesellen gangen den Ich verlant hab zw allen den goltschmiden tewtzsch vnd welsch dy In gantz fenedich send vnd haben parungan gemacht aber kein gefunden dem geleich vm sollich gelt wan durch gros pit hab Ich In kawft vm 18 Dugaten vnd 4 Martzell von einem der In selber an der Hant hatt getragen der myr In zw Dienst geben hatt wan Ich gab zw fersten Ich wolt mir In selber vnd als bald Ich In kawft hett do wolt mir ein tewtzscher goltschmid 3 Dugaten zw gewin geben haben Der In pey mir sach vnd Dorum hoff Ich er werd Vch wollgefalln wan Ider Man spricht es sey ein gefundener stein er sey Im tewtzschland 50 fl. werd Doch wert Ir woll Innen ob sy wor sagen oder ligen Ich verste mich nüt dorüber Ich hett zum ersten ein amatisten kawft vermeinett von einem guten frewnt vm 12 Dugaten der hett mich beschissen wan er was nit sibner werd also tetigten doch gut gsellen dorzischen dz Ich Im den stein wider geb vnd ein essen fysch tzalte Do was Ich fro vnd nam bald mein gelt wider vnd als mir gut frewnt den ryng gerechnett haben so kumt der stein nit vill höher den um 19 fl reinsch wan er wigt vngefer 5 fl an golt dz Ich dannocht nit vber ewer tzill pin getretten alls Ir schreibt von 15 fl pis in 20 fl Aber der andern stein hab Ich noch nit künen khawffen wan man fint sy selten geleich zw samen aber Ich will noch allen fleis an keren sy sprechen dz Ir Im tewtzlant sollich schlecht narnwerg wolfeyler sind vnd sunderlich Itz Inn franckfurter mes den Im Welschland sy füren sollich Ding als mit In hin aws vnd sunderlich mit dem Iatzingen krewtzle haben sy mein gespott do Ich von 2 Dugaten sagett Dorum schreibt mir bald wy Ich mich dormitt halten soll Ich hab an eim ort erfaren ein gutz Demant püntle weis noch nit wy im gelt Dz will

*) Dieser Brief ging in Besitz des Antiquars Lempertz zu Cöln über.

Ich ewch kawffen pis awf weitter geschrift/wan dy schmarall sind as tewer als Ich all mein Dag ein Ding gesehen hab/es mag einer gar leicht ein emmechtix steinle haben er achtz vm 20 oder 25 Dugaten etz Ich halt gantz dorfür Ir habt ein Weib genumen schawt nun dz Ir nit ein meister vber kumt Doch seyt Ir weis genug wen Irs prawcht l. h. p. endres kunhoffer lest ewch sein Dienst sagen er wirt vch In mitler tzeit schreiben vnd pit vch Ir wölt obs not wer In gegen den Herrn verantworten so er nitt zw badaw will beleiben er spricht es sey Der ler halben gantz nix vür In zc Vnd pitt ewch tzürnd nit dz Ich ewch dy stein nit all awff dis moll schick wan ich habs nit künen zw wegen pringen Dy gesellen sagen mir awch Ir solt den stein awff ein newe folig legen lassen so sech der stein noch als gut wan der ring ist alt vnd dy foly verdorben awch pit Ich ewch sprecht zw meiner Muter dz sy mir schreib vnd dz sy Ir selbs gütlich thw zc

Hy mit last mich ewch befolhen sein geben tzw Venedich am andern sundag In der fasten Im 1506 Ior grüst mir ewer gesind

Albrecht Dürer.



Mein willing Dinst zw vor Libr Her Ich hab am pfinczdag vor dem palm dag ein priff von Vch entpfangen vnd den schmarall ring vnd pin von stund ann gangen zw dem der mir sy geben hatt der will mir mein gelt dorfür geben wie woll ers nit gern thut doch het er gerett dorum mog ers halten vnd dz wist eygentlich dz dy soylir dawssen schmarall kawff vnd awff gwyn herein füren aber dy gesellen haben mir gesagt dz dy andern 2 ring einer 6 Dugaten woll werd send wan sy sprechen sy send nett vnd sawber dz sy nix vnreins In Inen haben vnd sagen Ir solt ewch nit an dy schetzern keren sunder frogen noch sollichen ringen wy sy ewchs geben wollen vnd halt sy douewen schawt obs In geleich seyen vnd als bald Ichs geschtochen hett so ich 2 Dugaten ferloren wolt haben an den treyen ringen so wolt sy pernhart Holtzpock von mir kawfft haben der den pey dem stich gewesen ist vnd sit her hab Ich ewch ein saffir ring geschickt durch Hans Im Hoff Ich mein er sey vch worden do selb halt Ich ein guten kawff than hab wan man wolt mir fon stund gwin geben haben Doch wird Ichs woll von vch vernemen wan Ir wist dz Ich sollichs nix verste allein den glauben mog dy mir rotten awch wist dz mir dy Moller fast abholt hy sind sy haben mich 3 moll vür dy Heren genüt vnd mz 4 fl In Ir schull geben Ir solt awch wissen dz Ich vill geltz gewunen möcht haben wo ich der tewtzschen thafell nit hett angenumen zw machen aber es ist ein grosse erbet doran vnd Ich kan sy vor pfingsten nit voll aws machen so gibt man mir nit mer den 85 Dugaten so wist Ir dz awff tzerung gett hab awch ettlich Ding kawft hab awch ettlich gelt hinvf geschickt dz Ich noch nit vill vor mir hab aber wissent mein meinvng Ich hab Im willen nit hin aws zw tzihen pis dz gott gibt dz Ich ewch zw Danck kün tzalen vnd hunder fl vbrigs hab ich woltz awch leichtlich gewinen wen

Ich der tewtzschen thalfell nit hett zw machen wan awserhalb der Moler will mir all welt woll vnd meins pruders halb sprecht zw meiner Muter dz sy mit dem Wolgemut red ob er sein dörft dz er Im erbett geb pis dz Ich kum oder pey andern dz er sich behelff Ich hȳt In gern mit mir gen fenedich genumen wer mir vnd Im nütz gewest awch der sprach halben zw lernen aber sy forcht der Hymell vill awff Inn u. s. w. Ich pit ewch habt selber awffsehen es ist verloren mit den weibern rett mit dem puben als Ir woll künt dz er ler vnd redlich halt pis Ich kum vnd nit ob der Muter lich wan Ich vermags nit als doch will Ich mein pestz than vür mich selbs wer Ich unferdorben aber vill zw ernern ist mir zw schwer wan nymant wirft sein gelt weg Hy mit last mich ewch befolhen sein vnd sagent meiner Mutter dz sy awff dz Heiltum feill las haben Doch versich Ich mich mein Weib kum heim der hab Ich awch alle Ding geschriben Ich will awch des Demantpuntz nit mer kawffn pis awff ewer schreiben nexst awch versich Ich mich vor Herbst tzeit nit künen hinaws zkumen wan dy thafell dy awff pfingsten bereitt wirt gett alle awff tzerung kawffn vnd tzalung aber dornoch was Ich gewin hoff Ich zw behalten aber dunckt es vch gerotten so sagetz nit wan Ich wills von Dags zw Dag verzilhen altag schreiben als kum Ich doch pin Ich wanckell mütig Ich weis selbs nit was Ich thw wnd schreibt mir schir wider — tatum am pfintzdag vor dem Palm dag Im 1506 Ior.

Albrecht Dürer.
ewer Diener

Mein willing Dinst zw vor Lyebr Her pirkamer Wen es vch wol gett dz ist mir ein grosse frewd wist awch dz mir von den genoden gottes woll gett vnd dz Ich flux erbett aber vor pfingsten getraw Ich nitt fertig zw werden vnd hab alle meine thefelle verkawfst pis an eins hab 2 geben vm 24 Dugten vnd dy andern 3 hab ich geben vür dy trey ring dy sind mir am schtich vm 24 Dugaten angeschlagen worden aber ich hab sy gut gesellen sehen lassen dy sagen sy seyent werd 22 Dugaten vnd als Ir mir awff schribt ettlich stein zu kawffen hab ich gedacht ich wöll ewch dy ring schicken hy pey frantz Im Hoff vnd last sy pey ewch sehen dy es ferstend wern sy ewch gefellig list sy schetzen was sy wert wern dor für behilt sy ist aber sach dz Irs nit mer bedürft so schickt mirs pey dem negsten potten wan man will mir hy zw fenedich einer der mirs hat helffen an dawschen vm den schmarall 12 Dugaten geben vnd vm den Rubin vnd Dimunt 10 Dugaten geben dz Ich dannoch über zwen Dugaten nit verlieren darff Ich wolt dz mit ewerm Nutz wer dz Ir hy wert Ich weis ewch wurd dy weill kurtz sein wan es sind fill ertiger lewt verhanden recht künstner vnd ich hab ein sollichs getreng von Walhen dz ich mich zw tzeiten verpergen mus vnd dy tzentillamen wollen mir woll aber wenig Moler Lyber Her ewch lest endres kunhoffer sein Dienst sagen er wirt ewch

itz pey dem negsten potten schreiben Hy mit last mich ewch befolhen sein vnd Ich befilch ewch mein Muter mich nymt dz grosſ wunder dz sy mir so lang nit schreibt awch von meinem beib Ich mein Ich habs verloren awch nymtt mich wunder dz Ir mir nüt schreibt hab aber danocht ewern priff glesen den Ir dem pastian Im Hoff habtt vber mich geschriben awch pitt ich ewch gebtt dy zwen ein geschlossen prieff meiner Muter vnd pitt ewch habtt gedult pis mir gott heim hylft so will ich ewch erberlich betzalen 2c. grüst mir Steffen pawmgartner vnd ander gut gesellen vnd last mich wissen ob vch libs gestorben sey Lest den priff noch dem sin Ich hab geeilt geben in Venedich am samstag vor dem weissen sundag Im 1506 Jor

Albrecht Durer.

morgen ist gut peichten

6.

Grandisimo primo homo de mundo woster serfitor ell schiavo alberto Dürer disi salus suum mangnifico Miser Willibaldo pircamer my fede el aldy wolentire cum grando pisir woster sanita e grando hanor el mi maraweio como ell possibile star vno homo cusj wu contra thanto sapientissimo Traisbuly milytes non altro modo nysy una gracia de dio quando my leser woster Litera de questi strania fysa de catza my habe thanto pawra el para my uno grando kosa aber ich halt dz dy schottischen ewch awch gefurcht hand wan Ir secht awch wild vnd sunderlich im Heiltum wen Ir den schritt hypferle gand aber es reimt sich gar vbell dz sych sollich lantzknecht mit tzibeta schmiren Ir wolt awch erchter seiden Schwantz werden vnd meint wen Ir nur den Huren woll gefalt so sey es aws gericht wen Ir doch als ein lieblich Mensch werd as ich so thet es mir nit tzorn Ir hand as vill pulschaft vnd wen Ir ein Itliche nur ein moll tzolt prawten Ir vermochtesz in eim Monett vnd lenger nit tzoferpringen Item Ich danck vch dz Ir mit meinem beib mein sach also zum pesten gerett hand wan Ich erken vill Weisheit in ewch beschlossen wen Ir nun als senffmütig bert als Ich so hett Ir all Dugent awch danck Ich ewch als dz Ir mir zw gut thüt wen Ir mich allein vngeheit list mit den ringen gefallens ewch nit so precht In den kopf ab vnd werftz ins scheihaws als der peter Weisbeber spricht Was meint Ir dz mir an eim sollichem tregwerg lich Ich pynn ein tzentilam zw fenedich worden awch hab Ich woll vernumen dz Ir woll reimen künt Ir wert gut zw vnsern geygern hy dy machns so liblich dz sy selbs weynen Wolt gott dz vnser rechenmeisterin solt horn sy weinet mit auch noch ewern Befelch will Ich meinen Zorn noch lassen vnd mich tapfrer halten wyder mein gewonheit Ist aber In 2 Monten kan Ich nit hinaws kumen wan Ich hab noch nit dz Ich mich kun hinawsschickn als Ich ewch den vor geschriben hab vnd Dorum pit ich ewch ob dy Muter zw ewch käm leihens halb wolt Ir 10 fl leihen pis mir gott hinaws hilft so will Ichs ewch zw Danck als gar erberlich mit ein ander tzalen Item Dz fitrum vstum schick Ich ewch mit dem

potten vnd dy 2 tebich will mir anthoni kolb awff dz hubschst preytest vnd wolfeillest helfen khawffen so Ich sy hab will Ich sy Dem Jungen Im Hof geben dz er sy ewch einschlache awch will ich sehen noch den kranchs federn Ich hab noch keine grunden aber Schwanen federn domit man schreibt der sint Ir vill wy wen Ir ein weill der selben awff dy Hüt steckett awch hab Ich Ein puchtrucker gefrogt der spricht er wiß noch nix krichisch dz In kurz sey awsgangen was er aber erfar dz will er mich wissen lassen dz Ich ewchs schreibn müg Item last mich wissen was papirs Ir meint dz Ich kauffen soll wan Ich weis kein subtillers den als wir doheim kawft hand Item der Historien halben sy Ich nix besunders dz dy walhen machen dz sunders lustig In ewer studirns wer es ist vmer dz vnd dz ein Ir wist selber mer weder sy molen Item Ich hab ewch kurtzlich geschriben pey potten Kautengysserle Item ich west ach gern wy Ir noch mit dem kuntz Im Hoff eins werd Hy mit last mich ewch befolhen sein sagett mir vnserm prior mein willig Dinst sprecht dz er gott vur mich pit dz Ich phüt werd vn sundelich vor den frantzosen wan Ich weis nix Dz Ich Itz obeller fürcht wan schir Ider man hat sy Vill lewtt fressen sy gar hin weg dz sy also sterbn auch grüst mir steffen pawmgartner herlorentz all vnser pulen vnd dy in gut noch mir fragen Tatum fenedig 1506 am 18 augustj

Albertus Dürer.
Norikorius sibus

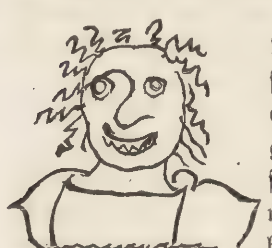
Item endres ist hy lest ewch sein willing Dinst sagen ist noch nit am schterckften hatt mangell an gelt wan sein lange kranckheit vnd verschuld hat ims als gfressen Ich hab Im selbs acht Dugaten gelihen aber saget nymantz dorfon das es Im mit für kum er mecht sunst gedencken Ich thettz aws mis trew Ir solt awch wissen dz er sych also eins erbern weisen wesens helt dz Im Ider man woll will.

Item Ich hab Im willen wen der kung ins welschland will Ich woll mit Im gen rom etc.

7.

Hochglerter bewert weiser viller sproch erforner bald ferstendiger aller vürprochten lügen vnd schneller erkener rechter worheit ersamer hochgeachter Her wilbolt pirkamer ewer vnderteniger Diner albrecht Dürer günd ewch heill grosse vnd wirdige er cu Diawulo tanto pella tzansa chi tene pare Jo vole denegiare cor woster dz Ir werd gedencken Ich sey awch ein redner von 100 partire es mus ein sthuben mer den 4 winkell haben dorein man dy gedechtnus götzen setzt Ich voli mein caw nit domit impazare Ich will ewchs recomandare wan Ich glawb dz nit so multo kemerle Im kopff sind dz Ir In Jettlichs ein pitzelle behalt Der margroff word nit so lang audientz geben 100 artickell vnd Jetlicher artigkell 100 wortt prawchen eben 9 Dag 7 sthtund 52 Mynutn one dy suspiry der hab Ich noch nit gerechnett Dorum wert Irs awff ein moll nit redner werden ꝛc. es wolt sy verlengn wis tettels red Item allen fleis hab Ich an kertt mit den tewichen kan

aber kein preiten an kumen sy sind al schmall vnd lang aber noch hab ich altag forschung dornoch awch der anthoni kolb Ich hab pernhart Hirssogell ewern grosś geseit hett er vch widerum ettpottn sein Dinst vnd er ist gantz volbetrübtnus wan sein sun ist Im geschtorben der ertigst pub den Ich al mein Dag gesehen hab Item der Narnfederle kan Ich keins bekumen o wen Ir hy wert was wurd Ir hübscher welscher lantzknecht finden wy gedenck Ich so oft an ewch wolt got dz irs vnd kuntz kamere solten sehen Do haben sy runckan mit 218 spitzen wo sie ein lantzknecht mit an rüren werden so sthirbt er wan sy sind all vergift Hey ich kan woll thon will ein welscher lantzknecht Dy fenedier machen grosś folk des gleichen der pobst awch der kung von franckreich was traws wirt dz weis Ich nit Den vnsers künix spott man ser ꝛc. Item wünscht mir steffen pawmgartner vill glüx mich kan nit verwundern dz er ein weib hatt genumen grüst mir den porscht her lorentzen vnd vnser hüpsch gesind als awch ewer rechen meisterin vnd dancktś mir ewrer sthuben dz mich grüst hatt sprecht sy sey ein vnflott.



Ich hab Ir olpawmen Holtz lassn fürn von fenedich gen awgspurg do las ichs liegen woll 10 tzentner schwer vnd sprecht sy hab sein nit wollen erbarten pertzo el sputzo. Item wist dz mein thafell sagt sy wolt ein Dugaten drum geben dz Irs secht sy sey gut vnd schon fon farben Ich hab gros lob dordurch überkumen aber wenig nutz Ich wolt woll 200 Dug't dr tzeit gwunen habn vnd hab groß erbett aws geschlagen awff dz Ich heim müg kumen vnd Ich hab awch dy Moler all geschtilt dy do sagten Im stechen wer Ich gut aber Im molen west Ich nit mit farben vm zu gen Itz spricht Ider man sy haben schoner farben nie gesehen Item mein frantzossischer Mantell lest ewch grossen vnd mein welscher rochk auch Item mich dunckt Ir schinckt von huren dz Ich ewch hy schmeck vnd man sagt mir hy wen Ir pult so gebt Ir für yr seit nit mer den 25 Ior alt o cha multiplitzirtz so hab Ich glawben tran Lieber etz sind so leichnam fill Walhen hy dy eben sehen wy Ir Ich weis nit wy es zw gett Item der Hertzog vnd der Patryach haben mein thafell awch gesehen Hy mit last mich ewern befolhen Diener sein Ich mus werlich schlaffen wan es schlecht eben 7 in der nacht wan Ich hab awch Itz dorfor geschriben dem prior zw den awgustinern meinem schweher der trittrichin vnd meinem weib vnd sind schir eitell pogen voll dorum hab Ich geilt lest'n noch dem sin Ir wert ewch sein woll pessern mit fursthten zw reden vill guter nacht vnd dag awch Geben zw fenedig ann vnser frawen dag Im september.

Item Ir dürft meinem weib vnd müter nix leihen sy haben itz geltz genug

Albrecht Dürer.

8.

Vm dz Ich weis dz Ir wist mein willig Dinst thut nit not ewch dorfon zw schreiben aber Inbelich nötter ewch zw ertzeln dy grosse frewd so Ich hab In der

grossn er vnd rum dy Ir durch ewer manlich weisheit glerter kunst erlangt testmer sich zw verwundern so sellten In jungem körpell oder ger nymer des gleichen erfunden würt aber es kumt von sundrer gnod gottes eben wy mir Wy ist vns yedenn so woll so wir vns gut gduncken Ich mit meyner thafell vnd Ir cu woster weisheit so man vns glorifitzirt so recken wir dy Hels übersich vnd glawbens so stett ettwan ein poser Lecker dorhinder der spott vnser Dorum glawbt nit wen man ewch lobt wan Ir seit als gantz vnd gar vnertig dz Irs nit glawbt Mich geduncket geleich Ich sech ewch vor dem margrofen sten vnd wy Ir liblich rett thut eben as wen Ir vm dy rosentalerin puld also krümt Ir ewch Ich vermerck ewch woll do Ir den negsten pryff hant geschriben dz Ir gantz voll Huren frewd seit gewesen Ir solt ewch nun allinig schemen des halb dz Ir alt seit vnd meint Ir seit als hüpsch wan das pulen stett ewch an wy des gros tzottechten Huntz schimpff mit dem jungen ketzle wen Ir also fein senft wert wy Ich so hett Ich glawben doran aber so Ich purgermeister wirt will Ich ewch awch schmehen wy Ir dem frumen tzamesser vnd mir mit dem Luginslant thut Ich will ewch ein moll ein schlissen vnd zw ewch tan dy. rech. dy. ros, dy. gart. vnd dy. schutz. vnd. por. vnd noch vyll der Ich nit sagen will kurtz halben dy müsen ewch ferschneyden aber man frogt mer noch mir weder noch ewch als Ir den selbs schreibt wy Huren vnd frum Frawen noch mir frogen ist ein tzeichen meyner Dugent so mir aber gott heim hylft weis Ich nit wy Ich mit ewch leben soll ewrer grossen weisheit halben aber fro pin Ich ewrer Dugent vnd gutikeit halben und ewer hunt werdens gut haben dz Irs nymer lamschlacht aber so Ir so gros geacht doheim seit wert Ir nymer awff der gassen mit eim armen moler türen reden es wer ewch ein grosse schand cum pultron de pentor ꝛc. —

O. l. hr. p. eben Itz so Ich ewch In guter frolikeit schreiben so plest man fewer vnd prinen 6 hewser pey peter pender vnd ist mir ein wülln Duch ferprunen Dorfür hab Ich erst gester 8 Dugaten geben also pin Ich awch Im schaden es ist vill romers hy von yewer

Item als Ir schreibt Ich soll bald heim kumen will Ich awff dz erst kumen so Ich kan wan Ich hab vor tzerung müsen verdienen Ich hab pey 100 Dugaten aws geben vm ferble vnd anders Ich hab ewch zwen Dewich bestelt dy würd Ich morgen tzalen aber Ich hab sy nit wolfell kunen kawffen Dy will ich ein schlahn mit meinem Dinglich vnd als Ir schreibt ich soll pald kumen oder Ir wolt mirs weib kristien ist ewch vnerlawbt Ir prawt sy den zw thott Item wist awch dz Ich hett vür genumen tantzn zw lernen vnd ging 2 moll awff dy schull do müst Ich dem Meister 1 Dugaten geben do kunt mich kein mensch mer hinawf pringen Ich wolt woll alles dz ferlert haben dz Ich gewunen hett vnd hette danocht awff dy letz nix künt Item vitrum vstum wirt ewch pringen ferber pot Item Ich kan nyndert erfaren dz man ettwas news krichisch getruckt hett awch will ich ewch ein schlahen ein ris ewers papirs Ich hett gemeint der kepler hett sein mer aber dy federle hab Ich nit kunen an kumen dy Ir gern hott aber sunst hab Ich weise federle kawft

awch so Ich dy groen an kum so will Ichs awch kawffen vnd mit mir pringen Item steffen pawmgartner hatt mir geschrib Ich soll Im 50 korner zw eim pasternoster kawffen karnioll dy hab Ich schon bestelt aber tewer Ich hab sy nit grosser kunen an kumen vnd Ich will Ims pey dem negsten potten schicken Item Ich thw ewch zw wissen awff ewer begern wen Ich kumen woll donoch sich mein Heren wissen zw richten Ich pin In 10 Dagen noch hy fertig Dornoch wurd Ich gen polonia reiten vm kunst willen In heimlicher perspectiua dy mich einer lern will do wurt Ich vngefer In 8 oder 10 Dagen awff sein gen fenedig wider zu reitten dornoch will Ich mit dem negsten potten kumen o wy wirt mich noch der sunen friren hy pin Ich ein Her doheim ein schmarotzer — Item last mich wissen wy daz alt kormerle zw prawten sey dz Ir mirs als woll günt Ich hett ewch noch vill zw schreiben Ich wil aber schir selbs pey ewch seyn geben zw fenedich ich weis nit an was Dag des monetz Aber vngefer 14 Dag noch michahelis Im 1506 Ior.

Albrecht Dürer

Item wen last Ir mich wissen ob ewch awch kint gschtorben sind awch habt Ir mir ein moll geschriben Iosef rumell hab des tochter genumen vnd schreibt mir nit wes Wy weis ich wy Irs meint Hett Ich mein Düch wider Ich furcht nun mein mantell sey awch verprunen erst wurd Ich vnsinig Ich soll Vngeluck haben es ist mir Inner halb In 3 wochen ein schuldner mit viij Dugaten entloffen.

Wir denken hiermit die Dürer'schen Briefe, die Campe mit mannigfachen Irrthümern wiedergegeben, soweit sie uns im Original oder gutem Facsimile zugänglich gewesen, mit buchstäblicher Treue, sofern es die oft undeutliche und schwankende Schreibweise des Künstlers zulässt, zum Abdruck gebracht zu haben. Die am häufigsten vorkommenden Abkürzungen sind aufgelöst worden. Zweifelhaft bleibt wenigstens der Unterschied zwischen grossen und kleinen Buchstaben, die ganz willkürlich angewandt werden. Man sieht übrigens, dass die grössere Treue in Wiedergabe der Briefe deren Inhalt nicht gerade verständlicher macht.

Hans Baldung Grien und nicht Dürer.

Sendschreiben an Herrn H. A. Cornill d'Orville in Frankfurt a. M.

I.

Ihrem Wunsche gemäss gebe ich hiermit Rechenschaft von dem Ergebniss einer Untersuchung, deren endgiltigen Abschluss wir mittelbar Ihnen zu verdanken haben, d. h. Ihrer erwärmenden Begeisterung für Dürer und der liebenswürdigen Beharrlichkeit, mit der Sie den Eifer Anderer rege zu halten wissen. Zugleich möge die Veröffentlichung dieses Briefes Ihnen und Freiherrn von Retberg gegenüber zu meiner Rechtfertigung dienen, dafür, dass ich die Reproducirung eines bisher allgemein angenommenen Dürer'schen Unicums und dessen Aufnahme in die rühmlichst bekannte Folge der von Retberg'schen Dürer-Copien standhaft widerrathen habe.

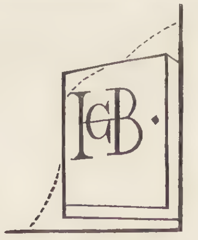
Der grosse Holzschnitt, Bartsch 57, Ottley 32, Heller 61, stellt den gekreuzigten Heiland dar. Das Kreuz steht in der Diagonale rechtshin, dahinter links vom Stamme kniet Magdalena, sich mit beiden Händen ein Tuch vor die Augen haltend, rechts hält Johannes, mit dem Ausdrucke tiefsten Schmerzes zu Christus aufblickend, die ohnmächtig hinsinkende Maria aufrecht; im Hintergrunde bewaldete Berge, am Himmel Wolken. Höhe 0,37, Breite 0,26. Bartsch beschrieb das Blatt nach einem Clair-obscur-Druck mit gelbbraunem Ton in der Albertina zu Wien und unterlag dabei einer bei ihm seltenen Täuschung, indem er ein rechts vom Fusse des Kreuzes angebrachtes Monogramm Dürer's für ursprünglich hielt, während dasselbe doch nur mit dem Pinsel in Tusche aufgesetzt erscheint. Alle Folgenden haben ihm nachgeschrieben, ohne dass selbstverständlich irgendwo ein zweites Exemplar des so bezeichneten Holzschnittes bekannt geworden wäre.

Da der Character der Zeichnung einen Zweifel über den wirklichen Urheber nicht zuzulassen schien, hatte ich bereits vor einigen Jahren die

Uebertragung des Blattes in das Werk des Hans Baldung Grien veranlasst und konnte mich dabei vollends beruhigen, als bei der Loslösung des Blattes sich auf dessen Rückseite eine handschriftliche Bemerkung des ehemaligen Directors der erzherzoglichen Kunstsammlung Rechberger vorfand, nach welcher dieser bewährte Kenner das Blatt gleichfalls jenem Meister zuzuschreiben geneigt war. Schwierig freilich blieb es, Ihnen und andern Liebhabern, die das Blatt nicht aus eigener Anschauung kannten, die gleiche Ueberzeugung zu vermitteln.

Aeusserst willkommen war es mir daher, als ich in den mir mit seltener Zuvorkommenheit zur Verfügung gestellten englischen Reisenotizen meines gelehrten Freundes Prof. A. Woltmann eine Aufzeichnung fand, die zu der Annahme nöthigte, dass sich ein Abdruck desselben Clairobscur im Print-Room des Britischen Museums befinde, dass derselbe aber dort in der untern Ecke rechts mit dem Monogramme Hans Baldung Griens bezeichnet sei. Eine daraufhin vorgenommene genauere Prüfung des Albertinischen Exemplars ergab nun in der That, dass die rechte untere Ecke des Blattes hier bloss angesetzt sei, und zeigte sich dem nun vorbereiteten Auge in der Gegend des Risses ganz deutlich noch die etwas überzeichnete obere Ecke des bei Baldung gebräuchlichen Täfelchens. Offenbar hat dieselbe Hand, die es wagte, das Monogramm Dürers hineinzuzeichnen, auch die Ecke mit Baldung's Täfelchen abgerissen und ganz geschickt durch eine andere mit Terrainzeichnung bedeckte ersetzt.

Nun aber galt es noch das Werk des Fälschers zu zerstören, die Anschauung des ganzen Originals wieder zu gewinnen und zugleich sämmtliche Dürer-Liebhaber durch den Augenschein zu überzeugen, dass der vielgesuchte und nie erreichte Holzschnitt Bartsch 57 nicht mehr existire. Zu diesem Behufe wanderte eine genaue Bause des Albertinischen Exemplars nach London an Herrn G. W. Reid, den kenntnissreichen Vorstand des Print-Room, der mit gewohnter Freundlichkeit dieselbe alsbald nach dem Londoner Exemplar ergänzt zurücksandte. Die leer gelassene Ecke zeigte nun wirklich das Täfelchen Hans Baldung Grien's mit dessen gewöhnlichstem aus H, B und G zusammengesetzten Monogramme.



Das Exemplar der Albertina wurde sogleich darnach restaurirt. Die Bause selbst aber, als das Instrument, welches zur Constatirung des wahren Sachverhaltes gedient hat, erlauben Sie mir Ihnen zu widmen, als Beleg für das wohlbegründete Wegbleiben von Bartsch 57 aus Ihrer in Bezug auf Vollständigkeit einzigen Sammlung Dürer'scher Holzschnitte.

II.

Die Ausscheidung von Bartsch 57 aus dem Werke Dürer's liefert einen weiteren Beleg für die Ansicht, dass kein Holzschnitt des Meisters ursprünglich zur Ausgabe in Helldunkel bestimmt war. Ist dadurch sein Werk um ein zweifelhaftes Blatt ärmer geworden, so bildet dasselbe hinfort eine Zierde des Werkes von Hans Baldung. Dieser oberrheinische Meister ist bis auf die neueste Zeit nicht nach Gebühr gewürdigt worden. Sein Ausgehen von der Schwäbischen Schule, seine phantastische Mannigfaltigkeit in der Wahl der Stoffe sowohl wie in deren Behandlung, die Verschiedenheit seiner Technik, sein späterer Anschluss an Dürer's Weise, dabei immer wieder das Durchbrechen einer tiefen Originalität und endlich die von einander abweichenden Gestalten seiner Monogramme haben die Erkenntniss seiner Werke und den Ueberblick über seine gesammte Thätigkeit sehr erschwert. In dem Maasse aber, als seine vielfach verkannten Arbeiten, darunter Perlen wie die Madonnenbilder, Passavant Nr. 66 und 67, ihm wieder zugeschrieben werden, hat sich das Interesse der Freunde altdeutscher Kunst in Deutschland wie in Frankreich dem genialen Elsässer Meister zugewendet. Das Bedürfniss einer Monographie liegt, so zu sagen, in der Luft, und ich glaube darum bei diesem Anlasse einige Bemerkungen zu Passavants (Peintre-Graveur III. p. 320) bereits stark vermehrtem Verzeichnisse seiner Holzschnitte nicht unterdrücken zu dürfen, in der Hoffnung, einer künftigen Specialarbeit das Materiale der Albertina hiermit dienstbar zu machen.

Passavant erkannte ganz richtig in Bartsch 49—54 sechs Blätter einer Folge, welche die zehn Gebote illustrirt; er fügt die Beschreibung von zwei weiteren Blättern hinzu, ohne aber die Ordnung nach dem Dekaloge richtig einzuhalten. Demgemäss ist die vollständige Suite von zehn Blättern anzuordnen, wie folgt:

1. Der anbetende Greis, Bartsch 51.
2. Der Soldat auf den Gekreuzigten schwörend, B. 49.
3. Der Priester Messe lesend, B. 52.
4. Das junge Paar vor dem alten knieend, B. 53.
5. Der Zweikampf, Passavant p. 321. Nr. 5.
6. Das sitzende Liebespaar, B. 50.
7. Der Dieb, bei Passavant fälschlich Nr. 10.

8. Das falsche Zeugniss. Der Richter sitzt auf einem verzierten Stuhle rechts und hört zwei Männer an, die gesticulirend vor ihm stehen.

9. Die Dame und der Ritter, der ihr von rechts herkommend in einer Säulenhalle begegnet und in vorgebeugter Stellung wie bittend ihre Rechte fasst.

10. Zwei Männer nahen dem geldzählenden Wucherer, B. 54. Bei Passavant unter Nr. 9.

Passavant 69 gehört allerdings, wie der Autor vermuthete, zu einer Folge von sechs Blättern, deren jedes zwei durch eine verzierte Säule getrennte Apostel in ganzer Figur darstellt; darunter Inschriften aus dem Credo. Die Albertina besitzt bloss zwei dieser überaus fein behandelten, mit 1518 bezeichneten Holzschnitte aus der Strassburger Schule; in der kaiserl. Hofbibliothek dagegen befindet sich die ganze Folge unter der Rubrik anonymer deutscher Holzschnitte.

Passavant 72, S. Elisabeth von Thüringen mit fünf Frauen spinnend ist richtig das von Bartsch unter Nr. 28 Burgkmair'n zugeschriebene Blatt. Es ist aber auch identisch mit dem von Passavant (IV. p. 37, Nr. 28) Hans Brosamer zugeschriebenen Stücke, das bisher in der Albertina irrthümlich im Werke Brosamer's lag. Die Inschrift auf der Bandrolle lautet: S. ELSBETH. Auf der Rückseite befindet sich der Titel zur Abtheilung „Die geistlich Spinnerin" von Joh. Geiler von Keisersperg's Werke: Das Buch Granatapfel. Hierzu vergl. Nagler, Monogrammisten III. S. 217 u. 250, Nr. 65—68, wonach Bartsch zu verbessern ist. Auch sei noch bemerkt, dass sich von den dort verzeichneten Nr. 65, 67, 68 in der Albertina Abdrücke ohne Monogramm befinden, die vermuthlich von anderen Ausschnitten als den gewöhnlichen herrühren. Das Monogramm auf Passavant 72 S. Elisabeth ist allerdings bloss aus H und B zusammengesetzt, unterscheidet sich aber von dem Brosamer's durch zwei Punkte, die, wie bei Baldung üblich, beiderseits in der verlängert gedachten Achse der Buchstaben stehen.

Uebrigens dürfte die Reihenfolge der Monogramme Baldung's, wie sie Passavant an der Spitze seines Artikels anführt, so ziemlich auch der Zeitfolge ihres Gebrauches entsprechen, so zwar, dass das älteste bloss aus H und G, das späteste aus H und B zusammengesetzt ist, während der Meister in der Zwischenzeit das aus H, B und G gebildete angewendet zu haben scheint.

III.

Schliesslich sei noch zweier Zeichnungen der Albertina gedacht, mit denen es eine ganz ähnliche Bewandtniss hat, wie mit dem Holzschnitte Nr. 57 in Bartsch's Dürerwerk.

Die eine derselben geht seit jeher allgemein unter Dürer's Namen, obwohl selbst Heller (II, 1. S. 114, Nr. 110) zu derselben bemerkte: „Die Originalität möchten wir bezweifeln." Waagen hebt dieselbe in seinem Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen I. S. 219 besonders hervor und beschreibt sie in: Kunstdenkmäler Wiens II. S. 169 unten als: „Die Köpfe von drei jugendlichen Frauen, eine singend. Auf braunem Papier mit der Pinselspitze in Schwarz und Weiss. Von seltenem Adel des religiösen Gefühls, die singende auch von schöner Form und von wunderbarer Feinheit der Behandlung". Höhe 0,142, Breite 0,192. Die Köpfe zeigen einen idealen länglichen Gesichtstypus mit kleinem Mund und rund ausladendem Kinn, Ovale von so weichen Formen, wie sie bei Dürer nirgends nachzuweisen sind.

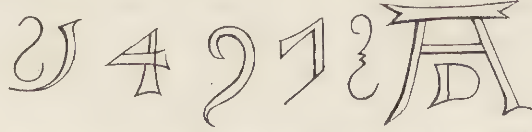
Die Zeichnung erschien photographirt unter Dürer's Namen in Jägermayers: Albrecht-Sammlung. In der oberen Ecke rechts trägt dieselbe allerdings ein Monogramm Dürers in Schwarz. Doch schon die äussere Form desselben lässt es als falsch erkennen, und wie die stylistische steht auch die technische Behandlung des Stoffes in offenem Widerspruch mit der Urheberschaft Dürer's. Vielmehr schien mir alles das auf Baldung hinzuweisen. Nur die ungemein zarte und duftige Auffassung frommer Weiblichkeit konnte gegen diese Zuschreibung einiges Bedenken erregen; doch auch dieses schwand bei einer genauen Prüfung des Blattes. Es zeigten sich nämlich oben in der Mitte desselben die deutlichsten Spuren eines mit Weiss aufgesetzten Monogrammes mit darunter stehendem Datum. Beide wurden offenbar später absichtlich zu Gunsten des falschen Dürerzeichens weggewaschen. Gleichwohl bemerkt man noch, selbst auf der Photographie deutlich die senkrechten Schäfte eines H, vielleicht auch noch etwas vom Bauche des B. Von der Jahreszahl darunter ist an der zweiten Stelle die Ziffer 5, an der vierten 9 unschwer zu erkennen. Zweifelhaft bleibt es dagegen, ob an der dritten Stelle 1 gestanden, da gerade dort ein Bruch durch das Papier verläuft. Doch ist die Lesung des Datums: 1519 mit Rücksicht auf andere Arbeiten des Meisters nicht unwahrscheinlich. Jedenfalls aber liegt uns hier eine ästhetisch wie historisch gleich bedeutende Zeichnung Hans Baldung's vor, die ganz auf die gleiche Weise wie der Holzschnitt Bartsch 57 unter die Arbeiten Dürer's eingeschmuggelt wurde.

Unter den namenlosen Zeichnungen altdeutscher Meister in der Albertina befindet sich auch eine Darstellung ganz anderer Art, die man erst neuerer Zeit Dürer'n zuzuschreiben beliebte. In einer Wildniss, wo sich, wie es scheint, zwei Hohlwege kreuzen, werden drei Ritter von drei Todtengerippen angefallen. Links bäumt sich das Pferd des einen Reiters

der die Angriffe des von oben auf ihn einstürmenden mit einer grossen Kinnlade bewaffneten Gespenstes abwehrt, vorne in der Mitte hat sich das Pferd mit dem zweiten Reiter überschlagen, indess ein Gerippe die Sense schwingend über ihm schwebt, rechts im Grunde sucht der dritte in Galopp dem Todten zu entfliehen, der stramm gegenstemmend ihn am Mantel festhält. Der drastischen Scene scheint nichts anderes als eine etwas ungewöhnliche Auffassung der beliebten altfranzösischen Lehrfabel „des trois mors et trois vifz“ zu Grunde zu liegen. Die Zeichnung ist mit der Feder ziemlich breit auf geöltem gelbbraunem Grunde mit Tusche entworfen und mit dem Pinsel weiss gehöht, sie ist ganz ohne Bezeichnung. Höhe 0,306, Breite 0,436. Die zerstückte Composition hat mit Dürers späterer Art nichts gemein, die gewaltsame Bewegtheit, namentlich der Pferdefiguren, ist für seine frühe Zeit ganz unmöglich; die Ausführung ist für ihn überhaupt zu roh und selbst für das Materiale der Grundirung findet sich unter der grossen Zahl seiner beglaubigten Zeichnungen kein Seitenstück.

Die Zeichnung wurde zuerst in der unter Ludwig Försters Namen veranstalteten Sammlung lithographischer Copien aus der Albertina veröffentlicht und zwar unter Dürers Namen. Doch wäre man vielleicht nicht auf den Gedanken verfallen, die Arbeit Dürer'n zuzuschreiben, fände sich nicht im Stuttgarter Kabinet eine Wiederholung, oder wohl richtiger eine Copie derselben, welche in demselben Sinne ausgeführt, rechts unten neben dem Wegkreuze die Jahreszahl 1497 und daneben das Monogramm Dürers trägt. Bei dem schlechten Zustande, in welchem diese früher stets für eine Zeichnung gehaltene Copie sich gegenwärtig befindet, vermuthete erst Freih. v. Retberg (Anzeiger für Kunde deutscher Vorzeit V. 1855) dahinter einen Holzschnitt, eine Angabe, welcher v. Eye (Leben A. Dürers S. 34), Woltmann (Holbein II, S. 92) u. a. gefolgt sind, die aber Passavant (Peintre-Graveur III, S. 226) nicht ohne gewichtige Bedenken aufgenommen hat. Da ich das Stuttgarter Blatt nicht aus eigner Anschauung kenne, steht mir in der Frage ob Zeichnung oder Holzschnitt eigentlich kein Urtheil zu, doch neige ich entschieden zur älteren Ansicht hin, zumal auch Freih. v. Retberg jetzt in biederer Aufrichtigkeit die Möglichkeit einer Sinnestäuschung vor dem schadhaften, übertünchten Stuttgarter Exemplare keineswegs von der Hand weist. Wie dem auch sei, die meines Wissens von keiner Seite bezweifelte grössere Originalität der anonymen Zeichnung in der Albertina genügt mir zu der Ueberzeugung, dass auch das Stuttgarter Blatt nichts mit Dürer gemein habe als das Monogramm. Dieses nun so wie die voranstehende Jahreszahl 1497, deren genaue Abbildung ich der Freundlichkeit des Freih. v. Retberg verdanke, er-

scheinen dort in einer Form und Stellung, wie sie keineswegs von Dürers Hand herrühren können. Ganz richtig bemerkte schon von Eye (a. a. O. Note 15) die Unregelmässigkeit der letzten Ziffer im Datum, nur durfte er



daraus nicht die Berechtigung herleiten, dieselbe 1 statt 7 zu lesen, da deren Gestalt doch allzusehr von der ersten Ziffer der Jahreszahl abweicht, die doch sicher 1 vorstellt. Eye gelangte durch diese Annahme allerdings in die gewünschte Lage, den offenbar westwärts weisenden Character der Zeichnung zu erklären, indem er dieselbe als im Jahre 1491 von Dürer auf seiner Wanderschaft zu Basel ausgeführt betrachten konnte. Den Eingebungen seines Geschmackes folgend, näherte er sich damit unwillkührlich dem wahren Ursprunge der Zeichnung; die von ihm angeregte Zifferfrage aber dürfte doch nur dahin zu lösen sein, dass eben der Fälscher, welcher jenes Datum und Monogramm fertigte, von der Form der Ziffer 7 im 15. Jahrhunderte eine weniger genaue Vorstellung hatte.

Um nun wieder zu der betreffenden Zeichnung der Albertina zurückzukehren, so gehört dieselbe nach der Freiheit der Conception, nach der Behandlung des Bewegten und der Perspective ganz entschieden dem sechszehnten Jahrhunderte an. Die Art der Ausführung weist auf die schwäbische Schule hin, der gelbbraune Grundton ist nur eine andere Nuance desselben Materiales, mit dem der Ton des Eingangs besprochenen Holzschnittes (Bartsch 57) gedruckt erscheint. Wenn sich dann doch im Character der Figuren und der Landschaft merkliche Anklänge an Dürer vorfinden, so lässt diess vollends in niemand anderem als in Hans Baldung Grien den Meister der Zeichnung vermuthen. Bei dieser Annahme mag es uns überdiess einigermaassen zur Genugthuung gereichen, dass Waagen (Kunstdenkmäler in Wien II, S. 158) bei Anführung der besprochenen Zeichnung auf denselben Meister verfällt; und zwar dürfte die Arbeit wohl erst der späteren Zeit von Baldung's Thätigkeit ihren Ursprung verdanken. Schliesslich sei noch bemerkt, dass das Blatt in der Albertina auch nicht von tadelloser Erhaltung ist, es zeigt Brüche und Retouchen und scheint namentlich oben stark beschnitten zu sein — möglich, dass uns bloss in Folge dieser Uebelstände eine ursprüngliche Bezeichnung des Meisters verloren gegangen ist.

Vom Standpunkte unserer Dürerforschung werden Ihnen diese Resultate allerdings als bloss ganz negativer Natur erscheinen. Doch aber

dürfte es auch ein positiver Gewinn für das Verständniss Ihres grossen Lieblings sein, wenn wieder einmal ein Stück jenes Ballastes beseitigt wird, mit dem sein Name im Laufe der Jahrhunderte, zumeist aber in dem unseren überladen wurde. Bei keinem Meister thut die kritische Arbeit so Noth wie bei Dürer, und insbesondere bei dessen Gemälden. Dürer's früh verbreiteter Ruhm hat sich fortan, ich möchte sagen, theoretisch behauptet, selbst in Perioden, die seine Arbeiten wenig kannten und zu schätzen wussten. Der Glanz seines Namens beruhte in der Folge, wie ja heute noch, mehr auf historischer Ueberlieferung als auf einer allgemeinen Würdigung seiner Werke, und so kam es denn, dass Dürer's Ansehen, weit entfernt, die ohnediess geringe Zahl seiner Gemälde vor Beschädigung und Untergang zu retten, vielmehr in den verschiedensten Zeiten Fälscher zur erfolgreichen Uebung ihrer Künste heranlockte; ja selbst der ziemlich grossen Reihe seiner uns noch erhaltenen Zeichnungen ist auf diese Art eine ungeahnte Vermehrung erwachsen. Die Duldung und Anerkennung solcher Fälschungen wieder hat den Maassstab der Beurtheilung nur noch weiter verrückt, bis endlich äusserliche und innere Werthschätzung völlig auseinanderfielen.

Unter seinen Zeitgenossen und Schülern theilt wohl Hans Baldung Grien mit Hans Wagner von Culmbach, Schäufelein und Altdorfer das nächste Anrecht darauf mit Dürer verwechselt zu werden, und gut steht es noch dort um das Andenken Dürer's, wo bloss Arbeiten dieser Meister ihm etwa untergeschoben werden. Wie gross aber ist noch allerwärts die Zahl jener Machwerke, die selbst sein unverwüstlicher Name nicht mehr zu verantworten vermag. Das Feld von allen Producten dieser Art zu säubern ist freilich noch eine schwere und mehr noch eine undankbare Aufgabe, denn manches Interesse, mancher gute Glaube muss dadurch verletzt werden. Wenn ich mich doch noch daran wage, so geschieht es nur in dem Vertrauen, bei allen wahren Dürerfreunden einem Bruchtheile jener wohlwollenden Unterstützung zu begegnen, deren ich mich von Ihrer Seite zu erfreuen habe.

Wien. **Moriz Thausing.**



Die Glasgemälde des gothischen Hauses zu Wörlitz.

Der Verf. des vor einiger Zeit erschienenen Verzeichnisses der in den Gebäuden des herzoglichen Gartens zu Wörlitz aufbewahrten Kunstgegenstände*) hat dem Publikum einen weiteren Bericht über die im dortigen sogenannten gothischen Hause befindlichen Glasgemälde versprochen. Derselbe kommt in Folgendem seinem Versprechen nach.

Das gothische Haus zu Wörlitz ist in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts gleichzeitig mit dem bekannten Wörlitzer Garten in langen Zwischenräumen nach und nach entstanden. Ursprünglich zur Gärtnerwohnung bestimmt, wurde es später vom Herzoge Franz von Anhalt-Dessau, dem Gründer sämmtlicher Wörlitzer Anlagen, selbst oft während der Sommerzeit bewohnt und zugleich zu einem Sammelpuncte verschiedener, zum Theil höchst anziehender und wichtiger Kunstgegenstände gemacht. Die in demselben befindliche Gemäldesammlung enthält Gemälde von A. Dürer, H. Holbein, Memling, L. Cranach dem Aeltern und dem Jüngern, M. Grünewaldt u. s. w. Ebenso enthält eine hier aufbewahrte Sammlung von Waffen, Gefässen, Meubles u. drgl. viel Schönes und Seltenes und was endlich die daselbst vorhandene Sammlung alter Glasmalereien betrifft, so wird der nachstehende Bericht in sich den besten Beweis für ihre Vortrefflichkeit enthalten.

Die Sammlung alter Glasmalereien besteht aus einer bedeutenden Reihe von Scheiben aus der Zeit vom Ende des 15. bis zum Ende des 17. Jahrhunderts und somit dürfen wir schon mit dem günstigen Vorurtheil an diese Sammlung treten, in ihr etwas von den Leistungen, welche die Glasmalerei auf ihrer höchsten Höhe, wie kurze Zeit vor und nach derselben, hervorgebracht, zu finden.

Der Ueberlieferung zufolge sind die Glasgemälde dieser Sammlung meist durch Lavater für den Herzog Franz in der Schweiz aufgekauft wor-

*) Dessau, Hofbuchdruckerei von H. Heybruck. Preis 5 Sgr.

den, wobei immerhin die Nachricht Reils (siehe dessen Lebensgeschichte des Herzogs Franz) ganz wohl bestehen kann, dass auch der Herzog selbst auf seinen Reisen in der Schweiz, Frankreich und Süddeutschland viele solcher Scheiben erstanden habe. Für die Beurtheilung dieses geistvollen Fürsten ist dies das Wichtige, dass er zu einer Zeit, „wo der nüchterne Fanatismus der Aufklärung, der nicht zufrieden auf geistigem Gebiete überall Licht zu schaffen, aller mittelalterlichen Dämmerung auch in der Kunst den Krieg erklärte und am verhängnisvollsten für die Glasgemälde wurde; wo tausende von gemalten Fenstern mit dem Hammer zerschlagen und als werthloser Plunder fortgeworfen wurden, weil die damaligen Glaser sie nicht einmal gegen farbloses Fensterglas annehmen wollten" (Lübke), das Schöne aus diesen Arbeiten einer frühern Kunst und eines früheren Geschmackes herausfühlte und jene Werke mit Liebe sammelte und aufbewahrte. Wie treu er in diesem Sammeln war, beweisen die kleinen scheinbar ganz bedeutungslosen Glasstückchen, die beim Einrahmen und Zusammensetzen (einer Arbeit, der er sich mit grossem Eifer selbst unterzog) übrigblieben und die er, wie sie waren, in den weniger ins Auge fallenden Fenstern des Hauses unterbrachte.

Auch dass die Glasgemälde dieser Sammlung fast sämmtlich aus der Schweiz herrühren, kann gleichfalls nur ein günstiges Vorurtheil für dieselben erwecken; scheint es doch, als hätte wirklich die Schweiz in der Kunst der Glasmalerei allen anderen Nationen den Rang abgelaufen. So geht aus verschiedenen Zeugnissen hervor, dass die Schweizer Glasmaler im 16. Jahrh. überall vorzugsweise geehrt waren: viele arbeiten im Auslande, andere erhalten Aufträge vom Auslande und Johann Fischart, der in „Aller Pracktik Grossmutter", die charakteristischen Eigenthümlichkeiten der verschiedenen Länder aufzählt, rühmt von der Schweiz ausdrücklich „gemalt Fenster und Glasmaler im Schweitzerland". In wie hohem Grade die Kunst der Glasmalerei dort geübt wurde, wie gern auch Privatleute ihre Zimmer mit bunten Scheiben schmückten und wie sich bei so allgemeiner Theilnahme für solchen Schmuck die Technik entwickeln musste, das lässt uns selbst die vorliegende Sammlung ahnen.

Die ältesten Gemälde unserer Sammlung dürften sein: 1) das mit der Jahreszahl 1497 gezeichnete, die Krönung Mariä darstellende Bild im Speisezimmer; 2) die vier zusammengehörigen Bilder a) Anbetung Mariä und Josephs im Stalle (im Speisezimmer); b) die Kreuztragung Christi; c) Grablegung Christi und d) Ausgiessung des heil. Geistes am Pfingstfeste (b, c, und d im Bibliothekzimmer); 3) die neun Bilder (sämmtlich mit der Jahreszahl 1511 gezeichnet) acht Apostel darstellend und eins der heil. Jungfrau gewidmet (sie befinden sich zum Theil im Gang zum Rittersaal, zum Theil im geistlichen Cabinet).

Vergegenwärtigen wir uns nun zum Zweck besseren Verständnisses dieser Arbeiten den Stand der Glasmalerei gegen Ende des 15. Jahrhunderts. Bis ins 12. Jahrh. hinein war dieselbe eine nach allen Seiten hin befangene und unbeholfene gewesen. Die gemalten Fenster hatten bis dahin aus einer Anzahl kleiner Scheiben in starker Bleifassung bestanden, einigermassen gehoben durch das Schwarzloth, die einzige damals bekannte Schmelzfarbe, deren man sich zur Contourirung und Schattirung bediente. Darauf hatte man das Ueberfangglas bereiten gelernt (aus einem farblosen Glasfluss mit farbigem Ueberzug bestehend) und dadurch den Farben grössere Leuchtkraft gesichert. Da sich ausserdem in diesem Ueberfangglase durch Ausschleifen der farbigen Lage alle möglichen Verzierungen und Inschriften anbringen liessen, so war man (ohne jedoch die Anwendung farbig gegossenen Glases dabei ganz aufzugeben) bei dieser Technik geblieben und hatte nur darauf besonders die Aufmerksamkeit gerichtet, die Zahl und Schönheit der aufzusetzenden Schmelzfarben zu vermehren, und statt des musivischen Zusammensetzens farbiger Glasstücke ein Auftragen verschiedener Farben auf ein und dieselbe Scheibe zu ermöglichen. Mitten in diesem Entwickelungsprozesse finden wir die Kunst der Glasmalerei zu Ende des 15. Jahrh. und die oben erwähnten Gemälde entsprechen vollkommen diesem Standpunkte.

Doch die Glasmalerei hat neben dieser technischen Seite eine geistigere, auf Styl und Composition bezügliche und auch darüber sei eine kurze einleitende Bemerkung gestattet. So lange die Kunst der Glasmalerei in den ersten Anfängen ihrer Technik befangen war, konnte kaum von Styl und Composition in den Gemälden die Rede sein. Der farbige Schmuck der Fenster war im Grunde nur eine bunte Mosaik, mehr oder minder geschmackvoll geordnet, welche Gedanken und Gestalten mehr andeutete als darstellte. Erst mit der sich entwickelnden Technik und mit den Bedürfnissen der gothischen Architektur, die sich durch grosse Fensterflächen charakteristisch von der romanischen unterschied, gelangte man auch in dieser Kunst zu grösserer Freiheit. Uebrigens wirken in Behandlung und Composition aus wohl begreiflichen Gründen in der Glasmalerei noch lange die Formen des romanischen Styles nach und es vergeht geraume Zeit, ehe sich auch hier die typischen, in sich geschlossenen, ruhigen Figuren in ein bewegtes Leben auflösen. Und selbst da, wo die neue Zeit schon die Zeichnung der Glasgemälde beherrscht, sehen wir dennoch die Ausführung auf plastische Illusion verzichten und das Werk dem Charakter farbiger Flächendecoration treu bleiben: selbst die bewegtesten Figuren ruhen noch bis tief in das 16. Jahr. hinein auf einem (meist zweifarbigen) Teppichgrunde.

Was das Farbenprinzip der Glasmalerei betrifft, das gerade in der Zeit der Gothik seine entschiedenste Durchbildung erhielt, so ist dies dasselbe, das wir in den Teppichen des Orients wie in dem decorativen Gyps- und Holzschmuck der Alhambra wiederfinden (vgl. Lübke). Es beruht nicht auf einem Abwägen, harmonischen Zusammenfügen der einzelnen Farbentöne, wie es die eigentliche Malerei sucht, sondern auf einem gesetzmässigen Verschieben der Farben, wodurch diese Kunst oft bei geringen Mitteln höchst bedeutende Wirkungen hervorbringt. Die Hauptfarben selbst sind ein kräftiges Rubinroth und tiefes Blau, woneben in zweiter Linie Goldgelb, Grün, Violett, Schwarz und für die nackten Theile eine gebrochene Fleischfarbe. (Oft scheinen übrigens die nackten Theile gar nicht gefärbt worden zu sein und wo sie gefärbt worden sind, ist jetzt jener gebrochene Fleischton meist verschwunden.)

Doch kehren wir zu unsern Glasgemälden zurück. Nr. 1, die Krönung Mariä (rechts Gott der Vater, links Christus, beide der Gottesmutter die Krone über dem Haupte haltend, darüber Engel, die Figuren auf Teppichgrund) ist in streng kirchlicher, dem romanischen Style entsprechender Form gehalten, wenn auch z. B. die Zeichnung der Falten in den Gewändern die deutsche Weise trägt. Das Fenster ist ein ex voto und trägt die Unterschrift: Margareta hesin sorore hujus conventus 1497. Die Verzierungen bestehen aus Laubwerk in der Form, wie man sie an Säulencapitälen oder Thüreinfassungen oft sieht. Das Bild ist gut erhalten und ein schönes Werk der Kunst.

Als Nr. 2 haben wir oben 4 zusammengehörige Bilder im Speise- und Bibliothekzimmer bezeichnet: Anbetung Mariä und Josephs im Stalle, Kreuztragung, Grablegung Christi und Ausgiessung des heil. Geistes. Diese vier Bilder machen durch ihre helleren Farbentöne, wie durch das bewegte Leben ihrer Composition einen viel moderneren Eindruck als das erste, müssen aber gleichwohl in dieselbe Zeit fallen. Die Bleinuthe trennt wie bei Nr. 1 auch hier meist die einzelnen Farbentöne und eine gewisse Befangenheit der Technik ist bei aller Sicherheit der Farbenanwendung nicht zu verkennen. Die Fleischtöne sind fast überall verschwunden, die Figuren ruhen wie bei Nr. 1 auf Teppichgrund. Nicht nur die Composition im Grossen und Ganzen, sondern auch einzelne Figuren erinnern in Ausdruck und Haltung an Albr. Dürer. Die Scheiben sind grösser als Nr. 1, etwa 20″ breit und 30″ hoch, die „Ausgiessung des heil. Geistes" ist noch grösser, gehört aber unbedingt zum Cyclus. Woher diese Bilder stammen, wer sie gefertigt u. s. w. ist nicht nachzuweisen.

In der die Anbetung Mariä und Josephs darstellenden Scheibe hat man wol in der Ecke unten links ein früheres Vorhandensein der Darstellung

des Christkindes anzunehmen. Die dort eingefügten Stücke gehören natürlich ursprünglich gar nicht an diese Stelle, wie denn auch bei manchen andern Glasgemälden der Sammlung (wir machen nur auf einige Apostelbilder und die später zu erwähnenden Bannerträger im Rittersaale aufmerksam) drgl. Zusammenstellungen von Nichtzusammengehörigem vorkommen. Nr. 3 umfasst 9 Glasgemälde, acht stellen Apostel dar, eins die heil. Jungfrau. Dem Cyclus fehlen vier Apostelbilder, die entweder ganz verschwunden oder anderswohin verschleppt worden sind. Der Legende gemäss, nach welcher das apostol. Glaubensbekenntniss so entstanden ist, dass jeder Apostel einen Beitrag zu demselben geliefert, ist einem jeden Apostelbilde der betr. Theil aus dem apostolischen Glaubensbekenntnisse (bei den meisten in Form eines sich um die Apostelfigur herumschlingenden Bandes) beigefügt. Die Apostel tragen in ihrem Heiligenscheine ihre Namen. „Sant Petter" beginnt: „Ich glaub in Gott Vater allmechtig schöpfer himels vnd erden;" „Sant Andres" fährt fort; „Vnd in Ihesum X͞pm sinen einigen zon vnsern Herrn;" darauf kommt eine Lücke bis Sant Johannes fortfährt: „Gelitten vndter Pontio Pilato gekrüziget gestorben vnd begraben" ... Sant Jacob d. ander: „Vfgefarn zv den himeln sitzent zvo der gerechten Gotes sins allmechtigen Vaters;" Sanctus Philippus: „Er kommen wirdt ze richten vber die läbenden vnd dodten;" Sanctus Bartholomäus: „Glob in heiligen Geist" ... Die Jungfrau Maria: „Gemeindschaft der heiligen ablas der sünden;" Sant Juda: „Vrstend des libes" und Sant Matthäus: „Vnd nach disem leben ein ewiges leben Amen." Was sich äusserlich über diese Bilder festsetzen lässt, ist nicht eben viel. Sie tragen sämmtlich die Jahreszahl 1511, sind ebenfalls sämmtlich als Votivbilder gezeichnet, indem auf jeder Scheibe ein frommer Ritter oder Geistlicher oder eine andere Person als Donator kniet und haben gewiss früher eine Kirche oder Kapelle geschmückt. Die Arbeit der meisten hat etwas Rohes, die Figuren sind in ihren Verhältnissen vielfach plump, selbst die Farben haben nur zum Theil eine anerkennenswerthe Schönheit und Leuchtkraft. Bis auf drei (St. Philipp, die heil. Jungfrau und St. Bartholomäus, welche in Anordnung und Sauberkeit der Ausführung wie im Colorit weit über die andern sechs hervorragen) scheinen sie von einem und demselben Glasmaler gefertigt worden zu sein. Sonst finden sich an diesen Scheiben noch folgende Notizen, die vielleicht bei glücklicherer Combination, als sie dem Verf. z. Z. möglich ist, zu manchem weitern Aufschluss über die frühere Bestimmung dieser Bilder führen kann: im Gewandsaum des Ap. S. Jacobus finden sich die Buchstaben ASMTRII, und unten unter dem Bilde die Worte Itrieb von Emedingen 1511; unter dem Apostel Johannes steht als Inschrift „zv Küssnach"; unter dem Ap. Philippus der Name: „Her Grafft

Oelhaffein“ und unter dem Ap. Bartholomäus: „Her Hanns Schnaig.“ Zu dieser Reihe von Bildern gehört noch ein mit der Jahreszahl (1511) versehenes Bild im sogenannten Fruchtzimmer (der heil. Georg den Lindwurm tödtend). In Grösse, Zeichnung, Farbenbehandlung ist es der Mehrzahl der genannten Apostelbilder ganz gleich.

An diese Bilder schliessen sich am natürlichsten die beiden Glasmalereien an, welche sich im französischen Zimmer, der Eingangsthür gegenüber, befinden: links der Engel Gabriel, rechts die Jungfrau Maria, die Verkündigung des Engels mit Demuth vernehmend. Diese Bilder sind im Massstabe die grössten der Sammlung. Sie rühren der Ueberlieferung zufolge aus einer Kapelle oder einem Pavillon, wo Heinrich IV. bisweilen Zusammenkünfte mit Gabriele d'Estrée gehabt, und sollen ein Geschenk dieses Königs an den Fürsten Joachim Ernst von Anhalt sein. Die Farben sind meist ganz geschwunden, doch hat sich die Zeichnung noch vollkommen erhalten und diese ist von grosser Schönheit und freiem Schwunge.

Mit den erwähnten Bildern sind nun zwar die kirchlichen Stoffe unserer Sammlung noch nicht erschöpft. Dennoch ist das Uebrige, was selbst noch dieser Stoffwelt hier angehört, in Auffassung und Behandlung von dem Beschriebenen so verschieden, dass wir hier nothwendig einen neuen Abschnitt in unserm Berichte beginnen müssen. Entsprechend den mit Beginn des 16. Jahrhunderts besonders für die Schweiz so umgestaltend eintretenden neuen Zeit-Verhältnissen, die keinen Schmuck mehr für Kirchenfenster u. drgl. gestatteten, legte die Glasmalerei von jetzt an mehr und mehr ihren gebundenen, kirchlich-architektonischen Charakter ab, trat in den Dienst weltlicher Zwecke, musste fortan vielfach die Zimmer wohlhabender Privatleute zieren und ward vollkommen (ob zu ihrem Vortheil oder Nachtheil, gehört nicht hieher) Cabinetsmalerei. Die schon zu Ende des 15. Jahrhunderts gewonnene Technik, bei der man auf derselben Scheibe die verschiedensten Schmelzfarben anzuwenden verstand, förderte diese Richtung ungemein und wir sehen fortan fast nur noch verhältnissmässig kleine, aber oft mit wunderbarer Feinheit der Zeichnung und des Colorits ausgeführte Glasmalereien. Was unsre Sammlung aus dem 16. Jahrhundert besitzt, theilen wir uns nach den dargestellten Stoffen in drei Theile: Bilder religiösen Stoffes, Bilder aus der profanen (meist vaterländischen) Geschichte, und Wappenbilder. In diesen drei Richtungen dürfte sich das hier Vorhandene erschöpfen.

Die religiösen Stoffe sind z. Th. der Bibel, z. Th. der Legende entnommen. Im kriegerischen Cabinete findet sich ein nicht eben gut erhaltenes kleines Bild vom Jahre 1508 mit der Unterschrift „Jacob

Ascher Ritter". In der Mitte die Darstellung der Hinrichtung einer Heiligen, zu R. der heil. Dionysius (?), mit der kleineren Unterschrift: „Venite Benedicti Patris mei." Ein gleichfalls weniger bedeutendes Bild ähnlichen Inhaltes befindet sich im Wohnzimmer des Herzogs Franz vom Jahre 1558. Dasselbe ist auf einer Rundscheibe gemalt, ohne Bleinuthe, in Gelb, Weiss und Schwarz (ähnlich wie 3 weiter nicht näher zu erläuternde Bilder des geistlichen Cabinets) und stellt die Begegnung des heil. Martin mit dem Bettler dar. Bedeutender sind drei andere, im geistlichen Cabinet befindliche Glasmalereien, obgleich etwas in der Farbe verblichen: die eine gez. „Vrich Saler vnd Jacob Lasarust, Hans, Jörg vnd Clous syne Sün, Anno Domini 1571," den Weingärtner darstellend, der den Lohn zahlt; die andere gez. „Prior et totus conventus Percelebris Coenoby Marisstellae 1588," eine Anbetung der heil. drei Könige; die dritte mit derselben Unterschrift: „Prior et Conventus Marisstellae" gezeichnet, vom Jahr 1593, einen Heiligen mit dem Kreuz und den Marterwerkzeugen Christi darstellend. Am bedeutendsten dürften die in demselben Zimmer befindlichen sechs Scheiben sein, welche die Geschichte vom verlorenen Sohne darstellen. Diese Reihe von Bildern, oben mit erläuternden deutschen Versen, unten mit den Wappen (22 an der Zahl) wahrscheinlich der Donatoren geschmückt, weist durchweg lebendige frische Composition, kecke, sichere Zeichnung, und ziemlich gut erhaltene Farbe auf. Die ersten 4 Scheiben tragen die Jahreszahl 1590, die beiden letzten die Jahreszahl 1611. Die Wappen sind fast sämmtlich Wappen von Landvögten, Zunftmeistern und Rathsherrn, deren Namen auch überall getreulich beigefügt sind. Wir erwähnen von den Namen nur den für die Glasmalerei allerdings höchst bedeutenden des „*Christoph Murer*" (oder Maurer). Da nach Gessert (Gesch. der Glasmalerei, Stuttg. u. Tüb. 1839, S. 173 u. 174.) Chr. Maurer vier Scheiben mit der Geschichte des verlorenen Sohnes gemalt hat und die vorliegenden sich durchaus dem Besten anreihen, was die Cabinetsmalerei auf Glas darbietet, so entsteht die Vermuthung, dass wir in diesen Scheiben des gothischen Hauses die Arbeit Chr. Maurer's selbst besitzen. Dass übrigens die Geschichte vom verlorenen Sohne als eine an malerischen Motiven sehr ergiebige wiederholt von den Glasmalern behandelt worden ist, beweist die sogar in unserer Sammlung wiederholt vorkommende Darstellung derselben im französischen Zimmer. Wiewol den sechs Scheiben des geistlichen Cabinets an Werth bei weitem nicht gleich, ist doch auch sie immerhin erwähnenswerth. Sie gibt den Stoff in drei Rundbildern (der Abzug, das sündliche Wohlleben, die Rückkehr) von welchen jedes auf eine Scheibe (ohne Bleinuthe) gemalt ist. Diese Bilder tragen keine Jahrzahl, gehören aber (nach Behandlung und beigefügter

Schrift zu urtheilen) unbedingt ins 16. Jahrhundert. Ein anderes hierhergehöriges Bild (David und Goliath) erwähnen wir weiter unten. Doch dürfte hier gleich noch das mit der Unterschrift „die Statt Biel 1563“ versehene Bild im Wohnzimmer des Herzogs Franz (eine Himmelskönigin mit dem Christuskinde darstellend) angeführt werden.

Als Mittelgattung zwischen religiöser Malerei und Wappenmalerei mögen hier die beiden Scheiben angesehen werden, auf welchen Karl der Grosse und ein als Major Domus bezeichneter Ritter ein Modell des Grossen Münsters von Zürich halten. Die eine, im Gang zum französischen Zimmer befindlich, ist gez. „1518 Felix Frey, Propst“ (eine spätere Unterschrift enthält die Worte: „der Kirche Reformation 1522.“); die andre, im kriegerischen Cabinet befindlich, gehört in Zeichnung und farbiger Ausführung zum Schönsten, was unsere Sammlung besitzt und ist wohl bestimmt Christoph Maurer zuzuschreiben. Sie trägt die Jahreszahl 1600 (eine eingefügte Inschrift enthält die Worte: „Christo innixa Petrae tigurina ecclesia Christo fidit et illius tuta favore manet;“ gezeichnet ist das Bild: „Her Wolfgang Haller Verwalter des Stiffts zum Grossen Münster v. F. Elsbeta Göldin sein Eegemahel 1600.“)

Die geschichtlichen Bilder beziehen sich meist auf die vaterländische Geschichte der Schweiz, und behandeln von derselben wieder mit Vorliebe den Bund der drei Männer, der, man möchte sagen, fast eine typische Form gefunden hat. Sonst begegnen uns übrigens auch oft die Tell, Winkelried und Stüssi u. s. w. Von ausserschweizerischer Geschichte ist es zunächst (für unsre Sammlung fast ausschliesslich) die römische Geschichte, welche den Glasmalern Stoffe bietet, besonders aus jener Zeit, da Rom sich gegen die Wiedereinführung der eben vertriebenen Könige zur Wehr setzte und seine junge republikanische Freiheit gegen Porsenna vertheidigte: Mucius Scaevola und Horatius Cocles begegnen wir gar oft. Das älteste hieher gehörige Bild der Sammlung ist ein kleines unbedeutendes Bild im Schlafzimmer des Herzogs Franz, den Schweizerbund (Bund der drei Männer) darstellend, gez. „Christoffe von der Breitten Lanndenberg 1538“. Eine denselben Gegenstand darstellende Scheibe vom Jahre 1572 im krieg. Cabinet ist ebenfalls ohne besondern Werth. Letztere trägt in einer oben angebrachten Inschrift die Jahreszahl 1663, als Zeitpunkt der Erneuerung des Gemäldes (gez. J. M.). In demselben Cabinet unter der eben beschriebenen Scheibe ist noch eine den gleichen Stoff behandelnde Malerei angebracht. gez.: „Hans Heinrich Lochman des Raats vnd pannerherr der Stadt Zürich 1576. Derselbe Hans Heinrich Lochman hatte auch das vorherbezeichnete Glasgemälde gestiftet. Das letzte Bild hat eine Einfassung, deren oberer Theil aus folgenden vier

Darstellungen besteht: Gründung Roms, Thurmbau von Babel, Nebucadnezar, Tells Apfelschuss; auf der linken Seite befinden sich die Geschichten von Horatius Cocles und Mucius Scaevola; auf der rechten Seite die Ermordung des Landgrafs im Bade und die Heldenthat Arnold Winkelrieds; der untere Theil der Einfassung ist nicht mehr zu erkennen. In Herzog Franz' Schlafzimmer begegnen wir noch einer, aber wiederum unbedeutenden Darstellung des Dreimännerbundes vom Jahr 1572. Zwei viel bessere hieher gehörige Bilder enthält das kriegerische Cabinet, das eine vom Jahre 1590, das andere vom Jahre 1591 — beide sicher und scharf gezeichnet und frisch in der Farbe: das erste (vom Jahr 1590) stellt den Kampf Rudolf Stüssi's von Zürich dar, der wie ein schweizerischer Horatius Cocles die Brücke gegen den Feind vertheidigt, gez. Cunrad Grebel vnd Hans Rudolf Scholzer; das zweite (vom Jahr 1561) zeigt Winkelried, den Drachen tödtend, mit der Unterschrift: Vetter Hertzell, Hans Heinrich Vsteri 1591. In demseben Zimmer im Fenster zur Rechten des Eingangs sind in der obersten Reihe zwei Brustbilder eingefügt, von Herzog Georg und Herzog Johann Friedrich von Sachsen, welche in den Umrissen noch sehr wohl zu erkennen, in den Farben jedoch ganz verblichen sind. Sie müssen natürlich hier erwähnt werden, sind aber viel unbedeutender, als das zwischen beiden eingefügte Bild, welches den Mucius Scaevola, die Hand in das Kohlenbecken haltend, darstellt und die Namen Conradt Grebel; Hans Conradt Koller 1591 trägt. Die Farben, etwas dunkle Töne, sind besonders frisch und gut erhalten. In den Ecken unten zur Linken und zur Rechten befinden sich die Wappen der Stifter. Endlich müssen wir noch eines Bildes gedenken, das sich eigentlich keiner von den drei angenommenen Gattungen recht einfügt, jedoch unbedingt zu den besten Glasmalereien der Sammlung gehört. Es befindet sich im französischen Zimmer und stellt Hercules am Scheidewege dar. Die Scheibe ist gezeichnet: *Jacob Sprünglin* Auralist vnd Glasmaler zv Zürich 1595. Das Hauptbild ist auf eine Scheibe gemalt: es stellt Hercules (nackt, mit Schurz versehen) zwischen zwei weiblichen allegorischen Figuren, die als virtus und voluptas bezeichnet sind, dar und zeichnet sich durch einfache Composition, gute Zeichnung, Weichheit der Fleischtöne und sonst gutes Colorit sehr aus. Es ist dies das einzige Bild der Sammlung, welches den vollen Namen des Künstlers trägt (J. Sprünglin gehörte zu den bedeutendsten Glasmalern seiner Zeit und arbeitete, da seine Malereien auch im Auslande sehr geschätzt waren, viel in Nürnberg). Mit diesem letztgenannten Bilde lässt sich am ehesten das links davon befindliche (David und Goliath darstellend) vergleichen, welches gleichfalls tüchtige Zeichnung und

Farbenbehandlung aufweist. Es ist gez. Christoph Ritter. Rechts vom Hercules befindet sich noch ein anziehendes Cabinetsstück der Glasmalerei, das wir gleich hier mit erwähnen und das auch seiner Nachbarschaft nicht unwerth ist. Es stellt das Atelier eines Malers dar, welcher das Bild eines heiligen Petrus auf der Staffelei stehen hat. Auch dies Bild ist in Zeichnung und Colorit vortrefflich.

Die Wappenmalerei entwickelte sich in dieser Periode in fast überreicher Weise und so ist denn auch die Sammlung des gothischen Hauses ziemlich reich an Arbeiten dieser Art. Eine hervorragende Bedeutung haben nun in dieser Beziehung die Glasmalereien des Rittersaales. Das grösste Fenster dieses Saales ist mit 18 zusammengehörigen Scheiben geschmückt, auf welchen gepanzerte Ritter in hellen blauen Rüstungen die Cantonsbanner tragen. Die Zeichnung ist meist gut, stets bestimmt und energisch. Die Farben (bes. das Rubinroth) im Allgemeinen gut erhalten. Die Scheiben tragen die Jahreszahlen von 1565—1575, sind also im Zeitraum von 10 Jahren nach und nach entstanden. Man schreibt sie Maurer zu — womit denn natürlich kein Anderer als *Josias Maurer* (Vater von Christoph Maurer, welcher letztere erst 1564 geboren wurde) genannt sein kann. Gessert (a. a. O.) schreibt von Josias Maurer, zu Zürich, geb. 1530 † 1581, dass er ein vorzüglicher Meister gewesen sei, „der u. a. auf die Fenster des Schützenhauses seiner Geburtsstadt die Pannerträger der ganzen Eidgenossenschaft malte.“ Sollte unsre Sammlung etwa diese Reihe von Scheiben sein? Da die meisten Glasmalereien unserer Sammlung von Lavater in Zürich erworben worden sind, liegt der Gedanke allerdings nahe. Die Cantons, deren Banner von jenen Rittern gehalten werden, sind folgende: Schwyz, Bern, Zürich, Glarus, Freiburg, Basel, Appenzell, Waadt, Schaffhausen, Solothurn, Zug. Die Scheiben sind im Allgemeinen gut erhalten und zieren den Rittersaal in glänzender Weise. Auch der Gang zum Rittersaal hat einige Werke dieser Art aufzuweisen. Im Mittelfenster des genannten Ganges, links vom Bilde des Ap. Petrus befindet sich ein Doppelwappen, jedoch ohne bes. Feinheit in Zeichnung, Composition und Farbe, oben drüber eine Hasenhetze (bisweilen dient eine Schweinsjagd, oder ein Dreimännerbund oder ein Apfelschuss oder eine Scene der biblischen oder legendischen Geschichte den Wappen als beigefügter Schmuck) in ebenfalls roher Zeichnung. Unten befindet sich die Inschrift: Hanns Jacob Rüttner. Küngolt Rüttnerin Geborne von Rüschach. Anno 1572. — Ein anderes hiehergehöriges Bild befindet sich ferner im Fenster rechts neben dem Mittelfenster, links vom Apostel Andreas: Im blauen Felde ein kaiserliches Wappen, von zwei goldenen Löwen gestützt, die darüber mit

ihren Tatzen die kaiserliche Krone halten. Ringsum befinden sich in kleinerem Massstabe die Wappen vieler schweizerischer Ortschaften (1563). Dies Wappen gehört zu den besseren Arbeiten der Zeit, wie auch das rechts vom Ap. Andreas befindliche vom Jahre 1557, obgleich auf letzterem die Anordnung und Ausführung weniger gelungen scheint. — Indem wir das Wappenbild vom Jahre 159? im geistl. Cabinet übergehen, wenden wir uns sogleich zum kriegerischen Cabinet, wo das Fenster zur Rechten des Eingangs in zweiter Reihe von Oben links das Wappen von „Heinrich von Fleckenstein von Lucern der Zeit Landvogt zu Baden v. Anna Klauserin sin Ehgemahl 1571" (von guter Farbe, sonst ohne Bedeutung) und rechts das Wappen von „Anthoy von Erlach der zit Landvogt der Graffschaft Badenn im Ergouw Anno 1600" enthält. Das zwischen beiden befindliche Bild vom Jahre 1686 erwähnen wir später. Die dritte Reihe enthält wieder links und rechts zwei Doppel-Wappen vom Jahre 1575, beide von guter Ausführung. Die vierte Reihe endlich besitzt neben dem oben schon erwähnten „Münster von Zürich" zur Rechten ein sehr tüchtiges Wappenbild mit dem Monogramm XM (Christoph Maurer) gez. „Fenderich Hieronymus Segisser vd F. Verena Bodmerin sin eliche Gemahel, 1608" und ein gleich tüchtiges zur Linken vom Jahre 1600. Wir erwähnen diese Bilder schon hier, weil die Kunst Chr. Maurers eigentlich noch dem 16. Jahrhundert angehört. In demselben Cabinet im andern Fenster befinden sich noch vier gleichfalls zu erwähnende Seitenbilder zur Linken und Rechten, welche Cantonswappen mit dem kaiserlichen Wappen verbunden darstellen und sämmtlich je von zwei Rittern gehalten werden. Sie stammen aus der Zeit von 1555—1561 und sind zum Theil in der Farbe sehr gut erhalten. Endlich erwähnen wir noch ein Wappenbild im Schlafzimmer des Herzogs Franz vom Jahre 1572 und ein in demselben Fenster befindliches französisches Bild vom Jahre 1555. Dasselbe enthält das Wappen der Könige von Frankreich; die drei Lilien; an den vier Ecken befindet sich die dreifache Mondsichel und das verschlungene D der Diane de Poitiers — zwischen den Mondsicheln und dem verschlungenen D sieht man den Dianenbogen.

Wir kommen nun zur letzten Abtheilung der anzuführenden Glasmalereien unserer Sammlung, nämlich zu den Glasmalereien des 17. Jahrh., soweit wir dieselben nicht schon (um der Zusammengehörigkeit willen mit dem 16. Jahrh.) vorweggenommen haben. Wie das 17. Jahrh. überhaupt für die Kunst kein besonders hervorragendes war, so auch für die Kunst der Glasmalerei nicht. Dennoch waren die Leistungen dieser Kunst im genannten Zeitalter in der Schweiz immer noch besser als in andern Ländern, wo ungünstige kirchliche und politische Verhältnisse und

geringere Theilnahme des Publikums bald Alles tödteten — wenn auch hier mit dem Tode eines Christoph Maurer, Jacob Sprünglin u. A., welche ihre Kunst z. Th. als Geheimkunst behandelten, Kraft der Farbe, Tüchtigkeit der Zeichnung, Dauerhaftigkeit der Arbeit u. s. w. immer mehr verloren gingen. Was sich an Besserem in unserer Sammlung findet, werden wir nicht unterlassen, an seiner Stelle besonders hervorzuheben. Wir theilen die Bilder auch dieses Zeitraumes wieder wie die des 16. Jahrh. nach den dargestellten Stoffen in religiöse Bilder, geschichtliche Bilder und Wappenbilder.

Zu den religiösen Bildern zählen wir zunächst ein Bild im Gange zum Rittersaal (im Fenster, das sich dem von der Vorkammer Eintretenden zur Rechten befindet) gez. Corfitz Graf von Vlfeldt 1664: eine humoristische Composition von geschickter Zeichnung aber geistloser Zusammenwürfelung der Farben; das Hauptbild in der Mitte ist als „Hesther“ bezeichnet, rechts davon eine männliche Figur in Grün, links ein Portrait mit Wappen; über dem Mittelbilde befinden sich zwei kleine Bilder, ein Reiter und eine Richtscene, oberhalb dieser beiden kleinen Bilder ein Berner Bär und verschiedene Wappen. Links im Winkel oben das Zeichen . — In demselben Gange, im ersten Fenster dem Eintretenden zur Linken, befindet sich ein gleichfalls hiehergehöriges Bild vom Jahre 1603. Der Tod schreitet mit Sichel und Sanduhr mehreren anderen Figuren, unter denen sich eine nackte weibliche Gestalt befindet, voraus. Jene weibliche Gestalt sitzt auf einer Erdkugel, hinter der ein Dämon mit einem grossen Stricke hergeht. Eine gereimte Inschrift handelt von der Vergänglichkeit der Welt und ihrer Lust und vom Tode. In den obern Ecken des Bildes sind musicirende Engel, in den untern zwei Wappen angebracht. Die Inschrift lautet: „Michel Rüwet zv Rapperschwyll vnd Elissabeth Bodmerin sin Eliche Gemahel 1603. W. B. — Rechts von dem soeben beschriebenen Bilde ist ein ähnliches von demselben Jahre 1603 mit der Ueberschrift:

Dry ding das menschliche geschlächt erhellt,
Wan Woldath, Eer und Straff ist bestellt.

Unterschrieben sind „M. Hanns Heidegger dess Raths vnd F. Barbara Gymperin syn Eegemahel 1603.“ Zu den beiden Seiten der Unterschrift befinden sich die betreffenden Wappen. Im Bilde selbst sieht man eine weibliche Mittelfigur in rothem Gewande, zu ihrem Füssen zwei Bücher, gez. S. Biblia, Respublica u. s. w. In einem oberen Felde sind zwei Miniaturbilder angebracht, links eine Ernte, rechts Krieg und Feuer. — Ein viertes hiehergehöriges Bild desselben Ganges ist etwas grösser als die beiden letztgenannten. Ueber eine von guten und bösen Geistern umgebene Kugel schwingt sich eine beflügelte weibliche Gestalt, welche mit den

Armen durch die Wolken nach Oben ringt, wo ein Wagen (mit geflügelten Löwen und Drachen bespannt) dahinfährt. Im Wagen sitzt eine weibliche Figur ein flammendes Herz in der Hand, in ihrem Arme ein Kind. Die Zügel der Thiere führt ein Engel. Links erblickt man die Figur der Gerechtigkeit mit Waage und Schwert in blauem Gewande, rechts den Kaiser. Unter dem Ganzen ein Betenter (Conserva eos quos dedisti mihi), rechts von demselben sieben andere Betende, ohne Zweifel die Donatoren. Das Bild ist von malerischer Wirkung und von zum Theil sehr guter Zeichnung. Besonders gelungen ist die Figur des Kaisers. Unten links befindet sich noch ein Wappen mit der Inschrift: „Die lobliche Statt Zug 1649“. Angebrachte Verse handeln vom Streit der Seele mit dem Leibe und deuten darauf hin, dass jene durch die Wolken ringende weibl. Gestalt die Seele bedeuten solle. — Nächstdem haben wir sechs kleine Bilder im geistl. Cabinet (dem Eintretenden zur Linken) zu erwähnen, welche sämmtlich ziemlich gut gezeichnet sind und ein kräftiges Colorit haben. Die beiden links und die beiden rechts beziehen sich auf Werke der Barmherzigkeit: a) Hungrige speisen (gez.: H. Hans Jacob Fries, Lehrer der heil. Schrift; M. Hans Jacob Haller Prediger zu Gross-Münster 1610); b) Durstende tränken (gez.: Heinrich Balben Amptmann zu Küssnacht, Cunratt Rollenbutz Vogt zu Hegi 1610); c) Kranke besuchen (gez.: Rudolff Ulrich Cunrat Locher 1610); d) Fremde beherbergen (gez.: Thoma Werdmüller vnd Hans Jacob Ziegler 1610). — Im zweiten Fenster des geistl. Cabinets (der Thür gegenüber) befindet sich oben in der Mitte ein „Heiliger in der Einöde“, ferner über den drei grossen oben beschriebenen Glasgemälden eine Reihe von zehn runden Glasbildern, welche ziemlich fein, wie mit der Feder gezeichnet erscheinen. Letztere enthalten Scenen aus dem Alten und Neuen Testamente (Gideon, Josua, Bekehrung Pauli, Sturm auf dem Meere, Johannes der Täufer in der Wüste, Christus in Gethsemane, Geisselung Christi, Christi Kreuzigung, Grablegung und Auferstehung) und sind in den Jahren von 1667—1676 entstanden. Den beigefügten verschiedenen Wappen nach zu urtheilen wurden sie von Verschiedenen bestellt und geschenkt. Sie sind hell und bunt in der Farbe, gez. M. M. — Unter dem Bilde der heil. Jungfrau befinden sich noch vier kleinere Bilder (Jacob und Esau, Jacobs Traum, Jacob am Brunnen und Christus von den 3 Weisen aus dem Morgenlande angebetet). Drei ebenda befindliche noch kleinere Bilder sind ohne Bedeutung (gez. Anna Louwin). Ausser diesen Glasmalereien gehört ferner in diese Zeit: ein Glasbild (den Verkauf Josephs darstellend) im Speisezimmer; ein ähnliches (Jonas vom Wallfisch ans Land gespien 1635, gez. Placidus, Abbt des wirdigen Gottshauses St. Iddan zu Vischingen) im Schlafzimmer des Herzogs

Franz und ebendaselbst noch ein kleines Bild von guter Zeichnung und Farbe, einen jugendlichen Reiter darstellend, der in die Welt hinaus zieht und dem „Betrug“ und der „Sucht“ begegnet (die Seitenfiguren sind ganz verblichen, gez.: Hans Heinrich Silberysen des Rats und Burgher zu Baden 1616).

Von geschichtlichen Bildern haben wir aus dem 17. Jahrh. in unsrer Sammlung nur wenig zu verzeichnen. Im kriegerischen Cabinet befindet sich im Fenster rechts vom Eingang eine Glasmalerei von roher Arbeit, einen Schweizerbund darstellend, gez.: das lobliche Land Vry 1686, mit der Inschrift „Concordia res parvae crescunt“, links die heil. Jungfrau mit dem Christkinde auf einem Halbmonde, rechts ein Bischof einen Armen speisend. — In dem dem Eingange gegenüber befindlichen Fenster desselben Zimmers befinden sich fünf Rundbilder von gleichfalls sehr mittelmässiger Arbeit: Belagerung der alten Stadt Zug, 1680; Schlacht bei Sempach, 1681; Tells Apfelschuss, 1674; Landvogt im Bade erschlagen, 167?. Das fünfte Bild, gez. Besançon, 1674 — ist das bestgezeichnete und besterhaltene. — Sodann ist noch im Speisezimmer das Bild Gustav Adolph vom Jahre 1635 mit einem Reiterangriff im Hintergrunde; und in Herzog Franz Schlafzimmer ein kleines figurenreiches Bild im dunkeln Colorit, keck gezeichnet, die Weibertreue von Weinsberg darstellend, zu erwähnen. In demselben Fenster, in dem sich dies letztgenannte Bild befindet, ist links ein kleines Bild eingefügt mit reicher Landschaft, gez. Herr Johann Rudolph Frey von Baden, derzeit Pfarrherr zuo Lengnaun Anno 1685, das wir nicht unerwähnt lassen möchten.

An Wappenbildern ist denn auch dieses 17. Jahrhundert wieder sehr reich und als ob man hierin nur guten Traditionen zu folgen gehabt hätte, bietet diese Zeit des Verfalls gerade auf diesem Gebiete noch recht Gutes. Wir erwähnen zuvörderst ein Wappenbild im Gange zum Rittersaale mit der Inschrift F. Petrus Fabricius Dei gratia Abbas monasterii B. Mariae Maristellae Anno Domini 1622). Ueber der Inschrift der heil Benedict in schwarzer Tracht; zur Linken ein Ritter in glänzender Rüstung, zur Rechten eine Edelfrau in Grün; in einem obern Felde das Steinbock-Wappen, links ein Vogel Greif, rechs ein Mann mit der Sichel; verhältnismässig gute Zeichnung und glänzende Farben zeichnen das Bild aus. — Ferner befindet sich in demselben Gange (rechts vom Bilde des Ap. Petrus) ein Doppelwappen von ziemlich feiner Zeichnung. Dasselbe trägt als Ueberschrift: „Khein ding vf Erd, das Ehwig wärt.“ Die untere Inschrift gibt die Namen an: „J. Hans Jacob Stocker gewäsener Landvogt zu Luggarus v. diser zitt vogt zv Darneckh. F. Susanne Stockerin ein geborene Bysen sin Ehegemahell 1603.“ Ueber der obern Inschrift befinden sich

noch zwei allegorische weibliche Figuren, die Gerechtigkeit und die Religion. — Sodann weist das geistliche Cabinet in dem neben der Thür befindlichen Fenster ein nennenswerthes Wappen mit der Krönung Mariä auf, gez.: „Johannes Jodocus von Gottesgnaden Abbte dess wirdigen Gotshuss Muri 1606; wie dasselbe Cabinet auch im andern Fenster einige gute Wappenbilder von tüchtiger Zeichnung mit ital. Renaissance-Verzierung (1603) enthält. — Wir schliessen unsern Bericht mit einem recht glänzenden Wappenbilde, welches sich im kriegerischen Cabinet im Fenster rechts von der Thür befindet. Dasselbe trägt die Inschrift: „Die Statt Schaffhusen“ und zeigt ein kaiserliches Wappen von zwei Löwen gehalten. Es ist vorzüglich sauber und bestimmt gezeichnet und brillant in der Farbe, trägt die Jahreszahl 1632 und ist mit dem Monogramm HRF versehen. —

Wörlitz, im Juni 1869.

Wilh. Hosaeus.



Urkunden zur Kunstgeschichte Nürnbergs.

Mitgetheilt durch **Joseph Baader.**

Jacob Baner verkauft an Albrecht Dürer seinen Garten vor dem Thiergärtner Thor bey den sieben Kreuzen.

3. Juni 1512.

Das Jacob Baner am sambstag nach dem sontag exaudi den neun vnd zwainzigsten tag des monads may negstuergangen vor den erbern Conraden vnd Petern Im Hoff, als durch jne hiertzu sunderlich gefordert vnd erpetten zeugen, verjehen vnnd bekant hat, das er eins auffrechten stetten, ewigen, entlichen vnd vnwiderruflichen, kaufs verkauft vnnd zukaufen gegeben hat, verkaufft vnd gab auch Albrechten Dürer, purger zu Nürmberg, zukauffen die erbschafft, so er gehapt an dem gartten vor dem thiergartner thor, auff der bamberger strassen pey den siben creutzen jtzo zwischen Linhart Gerungs vnd des Walthers gartten gelegen, wie der mit aller seiner gerechtigkeit, zu vnd eingehörung vmbfangen vnd begriffen hett, jme dem gemelten Dürer hinfüro zuhaben, zunutzen, zuniessen vnd zugebrauchen, vnd auch nemlich mit dem rechten, das der prun dabey peden gertten, des Walthers vnd Dürers garten, dienen, sie auch den pede versamentlich gebrauchen, jn wesenlichem paw mit aller notturft auf ein gleichen pfennig vnd cost haben sollen mit sampt der einfart vnd gerechtigkeit durch Contzen Rotten Hoffrett, nach laut vnd jnhalt der brief, vormals darüber aussgangen, vnd das auch derselb Albrech Dürer mit solichem erb vermelts garttens mit sein einsshand thun vnd lassen mag, wie vnd was er wil, vngehindert sein, dess Baners, seiner erben vnd menigklichs von seinen wegen, fürbas ewigklich. Globt je auch solchs kaufs egemelts gartens mit gemeltten gerechtigkeiten an alle sein entgeltnus, costen vnd schaden zuwern, auch für menigklichs jrrung vnd ansprach zuuertigen vnd zuuertreten, wie erbs vnd landrecht were, wan er jm ein suma, nemlich 90 Rh. gulden, dafür entricht, bezalt vnd benügig gemacht hett; darumb er jn vnd sein erben für sich vnd all sein erben gentzlich quit, frey, ledig vnd loss gesagt; vnd solcher verkauf vnd kauf wer auch be-

scheen mit willen, gunst vnd wissen Michel Paumgartners, des die aigenschafft an offtgemelten gartten jst, als das Caspar Baumgartner, sein vetter, angesagt hat, doch also vnnd mit der bescheidenheit, das Albrecht Dürer vnd sein erben dem gemelten Michel Paumgartner vnd sein erben jerlich daraus zinsen vnd geben sollen drey pfund alt, je dreissig pfenning für ein pfund gerechent, vnd drei pfennig erbzins vnd für zehenden, halb zu sand Walpurgen tag und halb zu sand Michels tag, vnd zwo vastnachthennen, als aigenzins vnd der stat Nürmberg recht ist, ewigklich. Testes Hr. Michel Beheim vnd Sebold Pfinzing. Actum 5ta post penthecoste 3 juny 1512.

Nürnberger Stadtarchiv. Lit. 27. Sel. archiv. II. S. 148.

Marcus Pfister und Jorig Kötzler verkaufen dem Albrecht Dürer das Erbe an der Eckbehausung und Hofreute beim Thiergärtner Thor zu Nürnberg.

14. Juni 1509.

Das Marcus Pfister vnd Jorig Kötzler, burger zu Nürmberg, als Vormund executores vnd volzieher Bernhart Walters, weylund burgers zu Nürmberg seligen, gethanen gescheffts am erichtag nach sannd Erasmustag den fünfften des monats juny negstuergangen vor den erbern Jorigen Haller dem alten vnd Hannsen Schambach, als durch sie deshalb sunderlich gefordert vnd erbetten zeugen, verjehen vnd bekannt haben, das sie eins aufrechten ewigen kauffs in dem aller pesten vnd bestendigsten kaufs form vnd rechten, als sie das für allermeniglichs widerteilen vnd absprechen zu recht bestenndig, crefftig vnd gnug ymer thun sollten, könnten oder mochten, redlich verkaufft, zu kauffen gegeben hetten, vnd gaben aus iren hannden vnd gewalt Albrechten Dürern, auch burger zu Nürmberg, jn sein gever vnd gewalt zu kauffen die erbschafft, so der benannt Bernhart Walther gehabt hat an der eckbehausung vnd hoffrettin alhie zu Nürmberg bey thiergartner thor vornen gegen dem auffgang der sunnen stehende, mit dem einen ort gegenn mittentag an Herrn Eberharts Cadmeirs verlassen pfründthauss, vnd hinden mit dem anndern ort gegen dem nidergang der sonn an Hannsen Kifhabers des wagners Hewser stossende, als die mit allen vnd yclichen jren gehabten vnd herbrachten gerechtig

kaitten, zu vnnd eingehörungen vmbfangen vnd begriffen hette, jm demselben Albrechten Dürer hinfüro jnzuhaben, zunutzen, zugebrauchen, zuuerleihen, zuuerkauffen vnd damit, als erbs recht ist, zu hanndeln, was jm fügt, des von den verkauffern und allen jren nachkommen vormunden vngeirrt, vnuerhindert vnnd vnangesprochen ewiglich; vnd globten für sich vnd ir nachkomen, den genannten Albrecht Dürern solichs kauffs der erbschafft vorgemelter behausung, wie oblaut, one alle sein entgeltnus, costen vnd scheden zuwern, auch für allermeniglichs jrrung vnd ansprüch zuuertigen vnnd zuuertretten für erbe, als erbs recht vnd der stat Nürmberg recht ist, vnd auch nemlich also, das er fürohin mit sein einshand damit thun vnd lassen möcht, wie vnd was er wolt, vngehindert allermeniglichs, wann er jn ein summa zweyhundert vnd fünff vnd siebenzig reinisch guldin an par dargelegtem gold entlich vnd redlich dafür ausgericht vnd bezallt hat. Darumb sie jn in crafft jrer vormundschafft gentzlich quitfrey, vnaussprüchig ledig vnd los gesagt; vnd des alles wer auch bescheen mit gunst, willen vnd wissen Sebolt Tauchers, bürgers zu Nürmberg, als eygenherren, des die eygenschafft obbemelter behausung were, doch mit der nemlichen bescheydenhait, das egemelter Albrecht Dürer vnd seine erben jme dem Taucher oder seinen erben jerlichen dauon zu rechtem ewigen eigengelt zynnsen vnd geben sollten acht guldin statwerung zu Nürmberg, halb auf sannd Walpurgen tag vnd halb auff sannd Michels tag, vnd darzu jerlichen an der Tracht jartag zweyundzwaintzig pfundt alt fürbas ewiglich. Testes literarum Her Anndres Tucher vnd Her Hanns Stromeyr. Quinta post Barnabe den vierzehenden tag des monats juny anno & nono.

Nürnberger Stadtarchiv. Liter. 25. Select. archiv. II. S. 29.

Peter Vischer und seine eheliche Wirthin Margreth verschreiben sich, aus ihrer Erbbehausung hinter St. Katharina dem Sebald Schreyer jährlich 4 fl. Eigengelds zu entrichten.

26. Mai 1506.

Das Peter Vischer *) vnd Margreth, sein eeliche wirtin, auff erigtag nach sant Vrbans tag den sechs vnd zwainzigisten tag des monets may vor den erbern Conraden Haller vnd Wilhelm Derrer, als von jne hierzu ge-

*) Peter Vischer war Vormund der Kinder des Sebastian Lindenast; er und sein Mitvormünder Sebald Lindenast verkauften am 15. May 1528 die ihren Mündeln gehörige Behausung und Hofreut znm Gostenhof an Caspar Mentzingr.

forderten vnd erbetenen zewgen, verjehen vnd bekannt haben: Nachdem sie die erbschafft an der behawsung, so davor vier gemachde vnder dreyen Dachungen gewesen seind, vnd ytzo derselben zway, nemlich die hindern abgeprochen vnd ein giesshütten an derselben stat gemacht vnd gepawt ist, mit sampt dem Hofe darbey vnd aller vnd yeglicher jrer gerechtigkeit zu vnd eingehörung derselben Hofstatt, so alle an der weytten vornen gen gassen dreissig statschuch vier zoll, vnd hindten gen der reyhen dreissig statschuch, vnd an der lennge zu baider seiten, hindersich schnurrecht zumessen, sibenzig statschuch vnd sechs zol hat, hinder sant Katharina zwischen einem andern jrem vnd Niclasen Herbsts des slossers seligen vnd Agnesen, ettwo seiner vnd ytzo Jobsten Ruprechts eelicher haussfrawen, hewsern gelegen, mit allen jren rechten, gerechtigkeiten vnd zugehörungen von Jacoben Aman, Georgen Hewssen vnd Vlrichen Pruner, von der obrigkait gesatzten vormunden weylund Herwart Geswynden des schreyners verlassner hab, güter vnd kinder, nemlich Herbertleins vnd Bartaleins, vnd auch mit jne von Elssbethen, des gedachten Geswynden verlassner wittwen, weylund Ludwigen Gerungs des slossers eelicher tochter, der gemelten baider kind leibliche muter, die solichs erbe von gemelten jrem vater ererbt hat, eins stetten, endtlichen, ewigen, vnd vnwiderrufflichen kauffs vmb hundert vnd zwen guldin Rh. landswerung recht vnd redlich erkaufft haben, alles mit verwilligung des gemeltem Sebolten Schreyers, des die eigenschafft an den eegeschriben gemechen vnd hofstaten ist; vnd nachdem aber soliche obbestimbte erbschafft dauor vier guldin Rh. landsswerung jerlichs aigenzinss vnd gelts gegeben hat, so haben sie sich ytzo jn solicher jrer vererbung vnd verwilligung mit gemelten Sebolten Schreyer, jren eigenherrn, des veraint vnd vertragen also, das sie vnd jr erben dem gemelten Sebolten Schreyer vnd seinen erben nun hinfüro zu ewigen tagen auss obgemelten erb mitsampt aller seiner zu vnd eingehörung jarlich geben sollen vnd wollen vier guldin statwerung aigengelts, halb Walburgen vnd halb Michaelis als aigengelts vnd diser stat recht ist, wann er jnen vmb solicher gemelter zinss auffsatzung vnd merung einen benügigen willen gemacht vnd darfür sechs guldin landswerung, zway pfund vnd achtundzwainzig pfennig zu dannck entricht vnd bezallt hett, darumb sie jne vnd sein erben quit, ledig vnd lost gesagt haben, alles getrewlich vnd vngeuerde. Testes literarum —*)

*) Dieser Brief ist nicht abgeschlossen; doch wird er wohl aus dem Jahre 1506 sein. Dasselbe ist auch der Fall bey dem unmittelbar vorausgehenden eigentlichen Kaufbrief, der ebenfalls vom Eritag nach St. Urbans Tag gegeben ist. Peter Vischer heisst darin ausdrücklich „der Rotschmid". Die übrigen Angaben sind dieselben wie hier. Nürnberger Stadtarchiv. Liter. Sel. archiv. II. S. 373.

Wolfgang Frölich von Olmütz.

(An den Herausgeber der Jahrbücher f. K. - W.)

Ich mache Ihnen Mittheilung von einem deutschen Künstler der mir zum ersten Male vorgekommen Meister *Wolfgang Frölich* aus Olmütz, dessen Name und Arbeiten ich soeben in einem Manuskript gefunden habe. Dieses Manuskript ist ein Foliopergamentband, enthaltend die Stadtrechte von Znaim in Mähren, von untadeliger Erhaltung. Der Band enthält 385 Folioblätter in Pergament, ist von Wolfgang Frölich geschrieben, und mit Miniaturen verziert.

Die Stadt Znaim hat diesen prachtvollen Text ihrer Stadtrechte jeder Zeit in Ehren gehalten. Im J. 1562 wurde das Buch neu in Sammt gebunden, mit Silberbeschlägen und Schliessen im Renaissancestyle versehen; die ersteren tragen die Jahreszahl 1562. Das Buch wurde nur selten vorgezeigt; der Freundlichkeit des Bürgermeisters Wandrasch und der Stadtvertretung verdanke ich die zeitweilige Uebertragung des Werkes in das k. k. österr. Museum, und habe daher jetzt Gelegenheit das Werk genau kennen zu lernen.

Auf der ersten Seite bringt das Werk eine Widmung an den Leser in Distichen; die letzten zwei lauten:

Contulit ast magno me Steffanus ille labore
De Wischaw, doctus non minus atque pius
Scripsit et expinxit Wolfgangus Olomucensis
Cui nomen Frölich candida vita dedit.

Dann folgt die Bestätigungsurkunde der Stadtrechte von Ladislaus König von Ungarn und Böhmen vom J. 1523, und eine Beglaubigung vom J. 1525 von Seite des Leonhard Dobrohoft, Doctor der Rechte und Lector der Universität zu Wien.

Dann folgen der Index „Tittel oder Rubriken zu deutsch des gantzen Municipal der kuniglichen und loblichen Statt Znaym“ und darauf der Text der Stadtrechte selbst; in einigen Theilen lateinisch, bei weitem dem grössten Theile nach in deutscher Sprache.

Die Grösse der Folioblätter ist 20“ 3‘“ h. 14“ br (Wiener Maass) —

Bl. 1 a tergo bringt zwei Miniaturen in Umrahmungen, die erste oben stellt König Ludwig auf dem Throne sitzend dar, neben ihm zwei Personen mit den Fahnen von Böhmen und Mähren, das Umfassungsornament enthält die Wappen von Mähren, Ungarn, Böhmen, Lausitz, Luxenburg, Croatien, Schlesien und Dalmatien; die zweite giebt eine Stadtansicht von Znaim.

Bl. 2. hat eine breite prachtvolle Umrahmung im Renaissancestyle, und eine Miniatur, welche die Hälfte des Innenraumes füllt; sie stellt Christus am Kreuze mit Johannes und Maria vor, zu Christi Füssen Stefanus von Wischau, Notar der Stadt Znaim, in kniender Stellung. Auf der zweiten Hälfte des Innenraumes beginnt das „Prohemium libri municipalis inclite civitatis Znaym redacti et confecti per dominum Steffanum de Wischau notarium huius civitatis“, mit einer schönen Initiale in der Stefan sitzend in seiner Arbeitsstube dargestellt ist; vor ihm steht die Justitia mit dem Schwerte.

Bl. 3. bringt eine Miniatur mit der Justitia mit Schwert, Waage und Krone, a tergo ein Laubornament, das die ganze Folioseite umfasst,

Bl. 5. bringt eine Darstellung des jüngsten Gerichtes, Christus thronend auf dem Regenbogen, zu beiden Seiten seines Kopfes der Lilienzweig und Schwert, zu seiner rechten Seite kniet Maria, zur linken Johannes und in den Wolken schweben die Engel des jüngsten Gerichtes. Zu den Füssen Christi steht die Justitia mit Schwert, Waage und der Krone auf dem Haupte. Die Randverzierung bringt das Wappen des Malers, blau gold mit einer Rose, gold und blau, und dem Monogramm W. F. (Wolfgang Fröhlich). Die Rose hat Aehnlichkeit mit der Rose der Zisterzienser. Dass W. Frölich diesem Orden angehört haben kann ist insofern daraus nicht zu bestimmen, dass ein Mitglied dieses Ordens kaum seinen Familiennamen dazu gesetzt haben würde.

Ausserdem kommen in diesem Folioband sehr viele grössere und kleinere kunstvoll verzierte Initialen vor.

Der Stylrichtung nach zeigt das Figürliche in Farbe und Composition viel Aehnlichkeit mit Martin Schön und den gleichzeitigen Meistern der Schule Van Eycks aus der letzten Hälfte des XV. Jahrhunderts. Das Ornament hat entschieden den Charakter der Renaissance und ist von seltener Vollendung in Zeichnung und im Colorite.

Wolfgang Frölich aus Olmütz hat jedenfalls seine Jugendjahre in den Werkstätten dieser Schulen zugebracht. Weder das Ornament, noch weniger das Figurale hat Anklänge an die flämische Schule der späteren Zeit, Bernhards von Orley und anderer Meister des Anfangs des XVI. Jahrhunderts; es erinnert mehr an die ältere strengere Zeit. Als Ornamentist ist Wolfgang Frölich von Olmütz ein Künstler ersten Ranges.

In welchem Verhältniss Wolfgang Frölich von Olmütz zu Meister Wenzel von Olmütz steht, muss späteren Untersuchungen vorbehalten bleiben. Vielleicht fällt auf diesen Künstler und seine Werke ein neues Licht. Das Werk wurde wahrscheinlich 1525 abgeschlossen. Bis zu dieser Zeit muss Wolfgang Frölich noch gelebt haben.

Wien, September 1869. **R. von Eitelberger.**

Nachträgliches über Hans Fries.

In Folge der Veröffentlichung meines Aufsatzes über *Hans Fries*, im ersten diesjährigen Hefte dieser Jahrbücher, verdanke ich dem französischen Kunstkritiker Herrn Eugène Müntz in Paris eine diesen alten Schweizermaler betreffende interessante Mittheilung. In einer Randbemerkung seines Berichtes über die elsässischen Künstler im Juniheft der Revue d'Alsace p. 252, macht er mich nämlich auf eine Erwähnung des Hans Fries von Seiten eines französischen Zeitgenossen, des Jean Pelerin, genannt Viator, aufmerksam. Dieser Gelehrte war eine Reihe von Jahren, von 1473—1483, Geheimschreiber des französischen Chronisten Philippe de Commines, erhielt später ein Canonicat in Toul in Lothringen und gab daselbst 1505 eine Schrift „De artificiali perspectiva" heraus, welcher in den Jahren 1509 und 1521 zwei spätere Auflagen folgten. In der letzten enthält das Titelblatt eine Zueignung in Reimen an die berühmten Künstler seiner Zeit, und es widerfährt dabei unserm bescheidenen Freiburger Maler die Ehre, in der Mitte zwischen zwei der berühmtesten Namen, Perugino und Leonardo, genannt zu werden.

Die Reime, welche seither von mehrern französischen Schriftstellern citirt worden sind, finden sich in den Zusätzen von Alex. Pinchart zu der französischen Ausgabe des bekannten Werkes über die alten flandrischen Maler von Crowe und Cavalcaselle neuerdings abgedruckt und erläutert (Fol. CCCXXVI) und in Ermanglung der Originalquelle entnehme ich sie dem erwähnten Buche des belgischen Forschers, welchem ich auch obige Notiz über ihren Verfasser verdanke. Sie lauten:

O bons amis, trespassez et vivens,
Grans esperiz, zeusins, appelliens,
Décorans France, Almaigne et Italie,
Geffelin, Paoul et Martin de Pavye,
Berthélemi, Fouquet, Poyet, Copin,
André Montaigne et d'Amiens Colin,

Le Pélusin, Hans Fris et Léonard,
Hugues, Lucas, Luc, Albert et Benard,
Jehan Jolys, Hans Grün et Gabriël,
Vuastale, Urbain et l'Ange Micaël,
Symon du Mans; dyamans, margarites,
Rubiz, saphirs, smaragdes, crisolites,
Amétistes, jacintes et topazes,
Calcédones asperès et à faces,
Jaspes, bérilz, acates et cristaux,
Plus précieux vous tiens que telz joyaux,
Et touz autres nobles entendemens
Ordinateurs de spécieux figmens.

Es ist hier nicht der Ort, alle diese Namen näher zu bestimmen, von denen einige gelinde verunstaltet, wie Geffelin für Schäuffelin, Montaigne für Mantegna, Pélusin für Pérugin, andre nach der Sitte jener Zeit blosse Taufnamen sind, unter welchen man ohne Mühe Leonardo da Vinci, Hugo van der Goes, Lucas Cranach, Lucas von Leyden, Albert Dürer etc. erkennen wird. Jehan Jolys dürfte vielleicht die Uebersetzung von Giovanni Bellini sein. Für die übrigen Namen verweise ich auf die ausführlichen Erörterungen und Muthmassungen Pinchart's in dem angeführten Werke. —

Die Erwähnung des Hans Fries unter den Malercelebritäten seiner Zeit von Seiten eines Zeitgenossen, der nicht einmal derselben Nation angehörte, darf als ein bemerkenswerthes Zeugniss von dem Ansehen betrachtet werden, das er bei seinen Lebzeiten als Maler genoss, und bestätigt in zutreffender Weise die früher angeführte lateinische Notiz im Anniversarienbuch der Franciscaner seiner Vaterstadt: Pictor totius Helvetiæ princeps, celeberrimorum pictorum universæ Germaniæ collega etc.

Dass aber in unsern Tagen, wo sein Name in unverdiente Vergessenheit gerathen ist, seine Gemälde immer noch geschätzt werden, beweist deren Vorhandensein in verschiedenen Galerien, wo sie theils unter falschen Namen, theils als anonym bezeichnet angetroffen werden. Ich erwähnte in meinem frühern Aufsatz zweier Bilder von Fries aus dem Leben der Maria, welche sich in der Moritzcapelle in Nürnberg befinden, wo sie für Hans Burgkmair gelten. In derselben Sammlung entdeckte ich neulich ausserdem eine zusammengehörige Folge von vier kleinen aber vorzüglichen Bildern von Fries, wovon eines sein Monogramm (Nr. 1) und die Jahrzahl 1501 trägt; ohne Zweifel ist dieses das von Brulliot in seinem Diction. des Monogr. II Nr. 2856 angeführte Bild, welches sich nach seiner Angabe in der Sammlung des Fürsten von Oettingen-Wallerstein befunden haben soll; dieselbe ging seither in königlichen Besitz über, und die Gemälde wurden in verschiedene königliche Galerien Bayerns zerstreut,

wobei auch die Moritzcapelle ihren Antheil erhielt. Wiewohl Brulliot den Gegenstand des Bildes nicht nennt, so stimmen doch Monogramm und Jahrzahl mit seiner Angabe überein.

Diese vier Bilder sind nach ihren Galerienummern:

Nr. 92. S. Anna mit Maria und dem Kinde,
„ 93. Das Märterthum S. Sebastians,
„ 97. S. Franziscus, die Stigmata empfangend,
„ 100. Maria mit dem Kinde; neben ihr ein Bischof,

letzteres mit Monogramm und Jahrzahl.

Somit erreicht die Anzahl der von Hans Fries bis jetzt bekannten Gemälde die nicht unbedeutende Ziffer von Zwanzig, wovon 5 in seiner Vaterstadt Freiburg, 9 in Basel und 6 in Nürnberg sich befinden. Sollte diess nicht hinreichen, um diesem Meister den ihm gebührenden Rang in der Kunstgeschichte zu sichern?

Basel.

Ed. His-Heusler.

Heinrich Kupferwurm, Formschneider.

Schreiben des Raths von Basel an Kaiser Maximilian, zu Gunsten des Basler Bürgers Heinrich Kupferwurm, welcher als Formschneider bei der Verfertigung der Schæuffelin'schen Holzschnitte zum Teurdanck mitwirkte, aber die vollständige Auszahlung seines Lohnes nicht erlangen konnte.

Baseler Rathsarchiv. Missiven 1513—19. fol. 214.

Mitgetheilt von **Ed. His-Heusler.**

Key Mt.

Allerdurchluchtigister etc. Als eur Key. Mt. Ein Werck mitt figurenn, ein Cronik vsszefürenn, verordnett vnnd bevolhenn, dartzudann Heinrich Kupherwurm vnnsser burger, als ein Formschnyder, durch Ewren K. Mt. verordnettenn verdingt vnnd bestelt, vnnd sollichs ganntz guttwillennck-lich angenomen. by demselben verding vnnd bestellung (als wir vonn Im bericht werdenn.) Ime noch vff die xxij guld vsstan solle, die Er dann durch doctor Johannsenn Spysser Pfarrherrn zu Sannt Merrtzenn zu Ougspurg, als sin on,*) woll wellenndenn vnnd günstigen, an den Bropst vonn Nüremberg, Namlich den Pfingsing Ervordernn lassenn, derselb Inn vff ew. Key. Mt. gewisenn hab, das vnnserm armen Burger beswerlich vnnd sollichem nachtzekommen Ettwas vnmöglich sin will, Vnns an ew. Key. Mt. ze suplicieren vnnd fürschrifft zegebenn angerüfft Harumb ist an Key. Mt. als vnnsern allergnedigisten Hrn vnnser allerdemütigist bitt Sy wolle mit denyhennen, So dann yetz Sollich loblich werck, obangereckt zu Enndtfürunng Inn bevelch Haben, verfügenn vnd Schaffenn, damitt vnnserm armen Burger sin verdienter Eidlonn betzalt, vnnd dasselb gelt obgemelttem Pfarrhern zv Sannt Merrtzen vberantwurt wert, Sodann ew Key. Mt. des gedachten vnnsers Burgers zu disen, oder anndern werckenn beruffen, wurd Er sich gehorsamlich ertzeigenn vnnd woll sich ew. Key. Mt. die der allmechttig gott In key. hohenn Erenn Sellenncklich zeenthaltenn geruch Inn dem gnedennecklich bewysen das wollen wir demüttennecklichest zeverdienen, vnvergessen haben datum Fritag vor assumptio a⁰ xvij.

W. Zeigler.

*) wahrscheinlich Oheim.

Ein Werk Michel-Angelo's
im Königlichen Museum zu Berlin.

Unter den Erwerbungen, welche das Königliche Museum in neuester Zeit gemacht hat, ragt eine, allerdings nicht durch materielle Grösse, um so mehr aber durch ihre innere Bedeutung vor allen hervor. Es ist dies *Michel-Angelo's* Modell zu seiner Carità in der Capelle von S. Lorenzo zu Florenz. Bei der Seltenheit wirklicher Original-Modelle aus früheren Kunstperioden lag der Zweifel sehr nahe, ob wir hier in der That ein solches, und nicht vielmehr eine Nachbildung von der Hand eines Schülers des grossen Meisters oder irgend eines andern späteren Künstlers vor uns haben; ja, wir gestehen, dass auch wir uns Anfangs der letzteren Ansicht zuneigten. Eine eingehende Untersuchung überzeugte uns indessen bald von der Unhaltbarkeit derselben. Die nachfolgenden Bemerkungen mögen zur näheren Begründung dieser Ueberzeugung dienen.

Bei den Erörterungen über die Authentie von Kunstwerken pflegt man auf die geschichtliche Feststellung ihrer Herkunft ein besonderes Gewicht zu legen. Ohne den Werth der auf diesem Wege gewonnenen Resultate herabsetzen zu wollen, können wir denselben doch nur in den verhältnissmässig seltenen Fällen, wo sie auf unanfechtbaren positiven Thatsachen beruhen, eine entscheidende Beweiskraft zugestehen. Zumeist fehlt aber bei solchen Nachweisungen in der Reihe der Argumente, in der Kette der Besitzstellen, durch deren Aufeinanderfolge die Identität eines Kunstwerks festgestellt und dieses gleichsam in ununterbrochenem Zusammenhange bis zu dem wirklichen oder vorausgesetzten Meister zurückgeführt werden soll, ein oder das andere wesentliche Mittelglied, durch dessen Mangel die ganze Beweisführung nichtig wird. Wir legen deshalb auch nur geringen Werth auf das, was uns von der Geschichte unserer kleinen Gruppe erzählt wird. Wir glauben dem vorigen Besitzer gern, dass er sie vor mehr, als zwanzig Jahren in Nürnberg erworben, dass sie sicherlich zu den kleinen Arbeiten in gebranntem Thon von oder nach Michel-Angelo

gehört, welche die bekannte v. Praun'sche Sammlung*) zierten; wir sind mit ihm überzeugt, dass unser Bildwerk eben jenes „Modello di terra cotta di questa Madonna" ist, von welchem es in einer Note bei Vasari heisst, dass es „fu giudicato opera delle mani di Michel-Angiolo." Allein dies alles giebt uns noch nicht den mathematischen Beweis, dass wir in unserer Madonna das eigene Werk des Meisters vor uns haben. Unser Glaube steht auf festerem Grund. Der Leser urtheile selbst, ob auch der seinige.

Wenn wir die kleine Gruppe eingehend betrachten, so werden wir alsbald von der hohen Vollendung, von dem Adel, der sich in allen Theilen des kleinen Bildwerks ausspricht, tief ergriffen. Wir räumen ein, dass auch eine geschickte Nachbildung des Marmorwerks in S. Lorenzo diese Vortrefflichkeit, wie sie, ja weil sie dem Letzteren eben eigenthümlich ist, wohl hätte wiedergeben können, und dass die wunderbare Schönheit des kleinen Werkes an und für sich noch nicht beweist, dass wir in diesem die eigene Arbeit Michel-Angelo's vor uns haben; ja, wir geben selbst zu, dass es überhaupt mit allen subjectiven Kunsturtheilen ein missliches Ding ist, wenn lediglich auf Grund derselben über die Authentie eines Werkes entschieden werden soll. Wer jedoch, wie wir es uns zur Aufgabe machten, unser Thonwerk genau und in allen Einzelheiten mit dem in der Gips-Sammlung des Königlichen Museums aufgestellten Abgusse der Marmorgruppe in S. Lorenzo vergleicht, gelangt sofort zu der Ueberzeugung, dass dieses von jenem in einem, gerade an einem Werke Michel-Angelo's wichtigen Theile, der Figur des Kindes, entschieden überragt wird. Der Putto des Thonmodells ist, trotz des geringen Grössen-Verhältnisses weniger Zolle, in der, bis auf die feinsten Einzelheiten durchgeführten Anatomie, in dem reizenden Ebenmass der vollen kleinen Glieder, in der Keckheit und doch reinen Natürlichkeit der Stellung, in der Anmuth der ganzen Gestalt so unübertrefflich schön, dem Knaben in der grossen Gruppe so sichtlich überlegen, wie wohl das Modell von des Meisters Hand der Ausführung durch die Gehülfen, nimmermehr aber die spätere Nachbildung eines Andern dem grossen Original, das sie im verjüngten Massstabe wiedergeben will, überlegen sein kann.

---

*) Paul v. Praun, aus einem Nürnberger Patrizier-Geschlechte, geb. 1548, gest. 1616 zu Bologna, wo er während eines grossen Theils seines Lebens wohnte und, eine reiche Sammlung von Gemälden, Handzeichnungen, Bildwerken in Erz, Holz gebranntem Thon u. s. w. zusammenbrachte, hatte diese Sammlung vor seinem Ende nach seiner Vaterstadt gesandt, um hier als Fideicommiss der Familie erhalten zu bleiben. Sie kam indessen gegen Anfang dieses Jahrhunderts zum Verkauf. Von dem bekannten Kunstschriftsteller v. Murr existirt ein in französischer Sprache geschriebenes Verzeichniss derselben.

Aber auch solche Eigenthümlichkeiten Michel-Angelo's, die wir nicht anders, als Schwächen nennen können, finden wir an unserem Bildwerke auffallend scharf, ja (was wir wohl beachten müssen) schärfer, als an der grossen Gruppe selbst, ausgeprägt: wir meinen die besondere Typik in der Gesichtsbildung der weiblichen Gestalt, die charakteristische Bildung der Augen und ihre weite Stellung zu einander, ganz besonders aber die unverhältnissmässige Länge der Glieder, wie Hals, Arme, Finger.*) Nun fragen wir: wäre dies möglich, wenn wir hier nicht Michel-Angelo's eigenes Werk, sondern eine fremde Nachbildung vor uns hätten? Bei der Ausführung im Grossen konnten die Eigenthümlichkeiten des Meisters unter der Hand des Gehülfen sich mässigen, abstumpfen, und auch die fremde Hand, die sein grosses Werk nachzubilden versucht hätte, würde diese Eigenthümlichkeit nothwendig nur noch mehr verwischt haben; niemals aber wäre sie im Stande gewesen, sie in so ausgesprochener Weise in ihre Arbeit erst hineinzutragen! Hierzu kommt jedoch noch eine andere Betrachtung, auf die wir kein geringes Gewicht legen. Die Behandlung des Gewandes der Jungfrau, in der wir die bekannte Besonderheit des Meisters nach dieser Seite hin unverkennbar wiederfinden, ist bis auf die kleinste Einzelheit des Faltenwurfes dieselbe in unserem Bildwerke, wie in der grossen Gruppe. Das ist vollkommen begreiflich, um nicht zu sagen selbstverständlich, sobald wir von der Voraussetzung ausgehen, dass jenes eben das Modell zu dieser war; es wäre dagegen kaum zu erklären, wenn wir annehmen, unsere Figur sei der grossen nachgebildet. Die fremde Hand hätte bei einer Ausführung in so sehr kleinen Verhältnissen, wo sich Abänderungen gewissermaassen von selbst geboten, ja kaum zu vermeiden waren, gewiss nicht unterlassen, wenigstens hier und da die mangelhafte buonarrotische Gewandung zu corrigiren!

Wir wenden uns jetzt zu den äusseren Gründen, die wir für die Eingangs ausgesprochene Ueberzeugung haben, und wohl mit Recht noch höher anschlagen, als die eben erörterten inneren, weil sie eben auf materiellen, von dem subjectiven Meinen und Empfinden des Einzelnen unabhängigen Momenten beruhen. Wir müssen hier in Bezug auf das Modell und sein Verhältniss zu der Ausführung im Grossen einige kurze Bemerkungen vorausschicken, welche, wenn auch nicht zum Verständnisse unentbehrlich, doch geeignet sind, dasselbe zu erleichtern. Während unsere heutigen Künstler den Thon meist nur zu der ersten Herstellung der Skizze oder des Modells verwenden, um von diesen sofort eine verlorene Form

---

*) Vasari, Michel-Angelo's Freund und Bewunderer, schreibt, er habe seinen Gestalten zuweilen zehn bis zwölf Kopflängen gegeben.

zu nehmen, mittels der ein Abguss in Gips gemacht wird, kennen wir von älteren italienischen Bildnern keine Modelle aus diesem Material. Der Grund hiervon liegt sehr nah: in dem heissen Klima des Südens trocknet der Thon so schnell, dass die Aufbewahrung des Modells auch nur für wenige Tage weit schwieriger ist, als bei uns. Sobald daher dasselbe fertig war, erhielt es sofort einen ganz schwachen Brand, oder eigentlich mehr nur eine starke Dörrung, und war dann in dieser Gestalt dauerhafter, als unsere Gips-Modelle. Nebenbei gewährte dies Verfahren, wenn das Modell zuerst gleich in Thon ausgeführt worden, noch den Vortheil, dass die Abformung gespart wurde. Aus dem angegebenen Grunde (der hohen Temperatur im Süden) waren aber auch Wachsmodelle nicht gut längere Zeit aufzubewahren, und wurden daher gleichfalls, wenn daran lag, sie zu erhalten, verloren (à cire perdue) geformt, und durch einen Ab- oder vielmehr Ausdruck in leicht gebranntem Thon ersetzt.*)

Betrachten wir nun, dies vorangeschickt, unser Bildwerk in Bezug auf Technik und Material, so führt uns eine nähere Untersuchung alsbald zu der Ueberzeugung, dass hier der letztere Fall vorliegt. Nicht allein zeigt dies die Feinheit der Details in den Formen, wie sie bei diesem Grössenverhältniss in Thon gar nicht zu erreichen gewesen wäre; sondern es lässt auch die Behandlung der zahlreichen Falten im Gewande der Mutter das elastische, unter dem Modellirholz gleichsam federnde Wachs auf das deutlichste erkennen. Während der Thon so überaus leicht gebrannt ist, dass er bequem mit dem Messer geschnitten werden kann, fehlt jegliche Spur einer Formnaht. Müssen wir aber hienach als feststehend annehmen, dass unser Modell in Wachs ausgeführt und demnächst zu besserer Erhaltung in Thon abgeformt wurde, so liegt auch hierin ein entscheidendes Moment dafür, dass wir es eben mit Michel-Angelo's ursprünglichem Entwurf zu thun haben. Denn einmal wird wohl Niemand glauben, dass ein Späterer, der das grosse Werk Behufs der Vervielfältigung im Kleinen nachgebildet hätte, sich hierzu des Wachses bedient haben würde. Noch viel weniger hätte er aber die Vervielfältigungen aus einer so weichen Thonmasse hergestellt, wie die vorliegende. Was wir von Terracotten aus

*) Vasari spricht wiederholt von solchen Thonmodellen. So erzählt er, Michel-Angelo habe dem Papste Julius II. das Thonmodell von dessen Statue bei seiner (des Papstes) Anwesenheit in Bologna vorgestellt. Ja, in der oben angezogenen Anmerkung heisst es ausdrücklich, dass die von Michel-Angelo selbst herrühenden Thonmodelle zu dem Kopf und den Armen der, zwar auch in seiner Werkstätte, aber von seinem Schüler Montorsoli ausgeführten Statue des h. Cosimus später in den Besitz Vasari's gekommen sein, woraus nothwendig folgt, dass sie von gebranntem Thon gewesen sein müssen.

dem Alterthum, wie aus dem Mittelalter besitzen, ist durchgängig fester, hartgebrannter Thon, wie dies auch selbstverständlich war, wenn eine solche Technik sich der Bildnerei in Stein ebenbürtig an die Seite stellen, und mit ihr concurriren wollte.

Allen diesen Erwägungen kommt jedoch schliesslich noch eine zu Hülfe, auf die wir glauben ein besonderes Gewicht legen zu können. Die Gruppe der Carità in S. Lorenzo wurde niemals vollendet; sie zeigt noch heute an verschiedenen Stellen den rohen, erst noch zu bearbeitenden Marmor. Auf der einen Seite spricht dieser Umstand entschieden gegen die Annahme, dass unser Bildwerk eine spätere Nachbildung sei. Wer hätte eine Veranlassung, ein unfertiges Kunstwerk nachzubilden? Ein Zeitgenosse würde die Vollendung abgewartet, ein Späterer unter den unzählichen Werken Buonarroti's lohnendere Aufgaben gefunden haben! Andererseits aber (und hierin glauben wir nicht das schwächste Argument für unsere Ansicht zu besitzen) lag gerade in diesem Falle, wo die Vollendung des Werkes selbst zunächst aufgeschoben und zuletzt ganz aufgegeben wurde, die bestimmte Veranlassung, ja die Nöthigung vor, das Modell zu conserviren, während der unruhige, heissblütige Meister, der selbst fertige Werke schonungslos zertrümmerte, wenn er unzufrieden damit war, sonst schwerlich daran gedacht haben wird, die Entwürfe zu seinen zahllosen Schöpfungen aufzubewahren.

Berlin, im März 1869.

J. Dielitz.

Zum Leben Raffaels.

Lodovico di Canossa und die „Perle“.

Die Weltgeschichte ist nicht in das Leben *Raffael Sanzio's* eingetreten, wie in das Leben Michel Angelo Buonarroti's. Die Biographie des Urbinaten ist kein ereignissreiches Drama wie die des grossen Florentiners. Aber sie bietet uns wie wenige andere eine Reihe der interessantesten Bildnisse dar, denn im Zeitalter Leos X. ist Rom an bedeutenden Persönlichkeiten reicher gewesen als vielleicht in irgend einer andern Zeit, und Raffael hat alle an sich herangezogen. Lodovico di Canossa gehörte zu ihnen. Er stammte aus einer vornehmen heute noch blühenden Familie Veronas, wo man den grossartigen Palast sieht, welchen Michele Sanmicheli für ihn begann, für seinen Neffen Galeazzo beendete. Im Jahre 1476 geboren, brachte er einen Theil seiner Jugend in Mantua zu, der Heimat seiner Mutter, der Tochter einer Gonzaga. Hier lernte er Baldassar Castiglione kennen, mit dem er mütterlicherseits verwandt war. Zwanzigjährig kam er an den Hof von Urbino, wo er in dem Buche Castiglione's, „Il Cortegiano“, welchem dieser Hof wesentlich seinen Ruhm verdankt, als einer der vornehmsten Interlocutoren erscheint*). Im Auftrag Herzog Guidubaldo's ging er nach Rom, wo wir ihn in Julius II. Zeit finden. Der Papst gewann den tüchtigen Mann für die Kirche, verlieh ihm im Jahre 1511 das Bisthum Tricarico und zwei Abteien, zog ihn zu dem Lateranischen Concil, welches der bedrohlichen französischen Opposition in den Weg trat. Canossa war es, der Pietro Bembo's und Castiglion'es Interesse in Rom förderte und Erstern mit Julius' Günstling Cardinal Alidosi in Verbindung brachte, wodurch sein Eintritt in seine nachmals glänzende Laufbahn ver-

*) Ernst Förster, welcher in seinem „Raphael“ Canossa zum Bischof von „Bajou“ macht, bringt den schmutzigen Pietro Aretino, der damals, 1506, sechzehn Jahre alt war, an den Hof der Feltrier. Es ist eine freilich schwer zu erklärende Verwechslung mit dem „Unico Aretino“, Bernardo Accolti, den der Autor ja wenige Zeilen später selbst nennt! Bembo und Bibbiena sind bei ihm schon im Jahre 1506 Cardinäle.

mittelt wurde. In Rom trat er in Beziehung zu den ausgezeichneten Männern, die sich unter Julius II. dort einfanden, unter seinem Nachfolger mehrten, zu Jacopo Sadoleto, Andrea Navagero, Gio. Bat. Sanga u. v. a., und während er Handschriften und Bücher sammelte, erlangte er Werke grosser Künstler, unter denen Raffael obenan steht.

Die Regierung Leo's X. ist Canossa's Glanzzeit. Der Papst beschloss ihn in politischen Geschäften zu verwenden und gewann zu ihm solches Vertrauen, dass Baldassar Turini von ihm sagte, er wisse um das Geheimniss des Herzens Sr. Heiligkeit. Im Jahre 1514 sandte er ihn nach Frankreich und England, die Versöhnung zwischen Ludwig XII. und Heinrich VIII. anzubahnen welche zu deren Verschwägerung führte. Zu Ende des folgenden Winters ging er nach Paris, mit dem ostensiblen Auftrag, Franz I. zu seiner Thronbesteigung Glück zu wünschen, zugleich aber die Pläne Mediceischen Ehrgeizes in Bezug auf italienische Fürstenthümer zu fördern. Letzteres erreichte der Nuntius nicht, und als der König seinen Feldzug gegen die Schweizer und Kaiserlichen begann und mit grosser Schnelligkeit durchführte, war Canossa's Stellung schwierig genug. Im Augenblick wo die Schlacht von Marignano beginnen sollte, war der Bischof von Tricarico mit Vergleichsvorschlägen des Papstes, der es mit keiner Partei verderben wollte, im französischen Lager eingetroffen. Ich habe keine Zeit, erwiederte der König, ich muss schlagen. Er schlug und siegte vollständig; Canossa leitete dann die Unterhandlungen mit grosser Geschicklichkeit und brachte das Verständniss zu Stande, welches wenige Monate später durch die folgenreiche persönliche Zusammenkunft Leos X. mit Franz I. in Bologna besiegelt ward. Eine Zusammenkunft, die auch in der Kunstgeschichte eine Spur zurückgelassen hat, indem das in solcher Umgebung wenig bedeutende Fresco der Krönung Karls des Grossen im Vatican unpassend genug das Porträt des französischen Königs neben dem des Papstes zeigt.

Das reiche Bisthum Bayeux, welches Franz I. im Jahre 1516 Lodovico di Canossa verlieh, lohnte dessen Dienste. Der Nuntius wurde in der Folge, vielleicht auch wegen der bei der grossen Cardinalscreation vom Jahre 1517 erfahrenen unverdienten Zurücksetzung durch Leo X. so an Frankreich gefesselt, dass er im Jahre 1520 mit päpstlicher Bewilligung in den Dienst des Königs überging, welchen er längere Zeit hindurch bei der Republik Venedig vertrat. Schon bald nach seiner Wahl, noch von Tortosa aus, belobte der neue Papst Hadrian VI. seine Bemühungen für den Frieden der Christenheit. Er werde, sagte er, sich so gegen ihn verhalten, dass Andere ihn umso eher zum Vorbild wählen würden; eine deutliche Anspielung auf den Cardinalspurpur, der ihm, wol infolge der kurzen Dauer von

Hadrians Regierung, doch auch dann nicht zu Theil ward. In Clemens' VII. Zeit verweilte Canossa wieder in Rom, das er nach dem Unglück von 1527 nicht wiedersah. Seiner geschwächten Gesundheit wegen, wol auch wegen der trostlosen Lage der italienischen Angelegenheiten zog er sich in dem auf die Plünderung folgenden Jahre von allen Geschäften zurück und leistete auf seine beiden Bisthümer Verzicht. Der Rest seiner Tage war seiner engern Heimat gewidmet, deren Bischof ein Mann war, der mit ihm in wissenschaftlichen Neigungen und in politischen Ansichten harmonisirte, wie er mit ihm die Grabstätte getheilt hat. Es war Gian Matteo Giberti, einst Clemens' VII. einflussreicher Datar und eine Zeitlang vornehmster Leiter seiner Politik, soferne unter ihm solche Leitung möglich war. Nachdem er alle Schrecken der Plünderung erduldet, hatte er sich in sein Bisthum Verona zurückgezogen, von wo keine Anträge ihn dauernd zu entfernen vermochten, obgleich er sich unter Paul III. an den ersten Reformbestrebungen betheiligte. Während Canossa im veronesischen Dom das Presbyterium, auf seiner Besitzung Garzano einen ländlichen Palast durch Sanmicheli bauen, den städtischen beginnen liess, widmete er sich der Literatur mit jugendlichem Eifer. Girolamo Fracastoro der Arzt und talentvolle Dichter, Marc Antonio Flaminio, Raimondo und Giovan Batista della Torre u. m. A. waren sein Umgang. Dem Erasmus von Rotterdam, den er in London gekannt hatte, stellte er einmal den Antrag, bei ihm seinen Wohnsitz zu nehmen. Nicht lange genoss er der Ruhe und der Beschäftigung mit Wissenschaft und Kunst. Der 31. Januar 1532 war sein Todestag: sein Andenken blieb, nicht blos im Kreise der Seinigen, ein tehrenvolles. Im veronesischen Dom liest man seine Grabschrift: „Ludovico Canossae. com. Episc. Baiocen. viro. omnium virt. gloria. praestanti. cuius. singularis. apud. christianos. reges. et pont. ro. gratia. et. authoritas. magnos. saepe. bellorum. motus. sedavit. Galeatius. et. Bartholomaeus. fr. f. patruo. bm. posuere.“

Giorgio Vasari, nachdem er im Leben Raffaels die Vision des Ezechiel beschrieben hat, fährt [Lemonniersche Ausg. VIII. 32] folgendermassen fort: „Nach Verona sandte er an die Grafen von Canossa ein grosses Bild von derselben Trefflichkeit. Es stellt eine sehr schöne Gebur des Heilands dar, mit einer Morgenröthe, die sehr gerühmt wird, gleichwie die h. Anna, ja das ganze Werk, das man nicht höher preisen kann als indem man sagt, dass es von der Hand Raffaels von Urbino ist. So wird es von den gedachten Grafen in verdienten Ehren gehalten, und diese haben es nie veräussern wollen, obgleich viele Fürsten ihnen sehr hohen Preis dafür geboten haben.“

Was ist aus diesem Bilde geworden?

In einem zu Wien im Jahre 1824 erschienenen Schriftchen von J. Grünling über einige in gedachter Stadt befindliche dem Grafen Franz von Thurn und Valsassina gehörige Gemälde [vgl. Longhenas Uebers. von Quatremères Leben Raffaels, S. 91 ff.] wird die Canossa'sche „Natività“ als wiedergefunden beschrieben, wogegen Passavant (Rafael v. U. II. 186, 187) in diesem in den Besitz des Grafen Harras übergegangenen Werke nicht das geringste an Raffael erinnernde findet. Dies Bild soll um das Jahr 1700 in Verona verkauft, in ein neapolitanisches Kloster gelangt, für 2000 Ducati an den Grafen Thurn gekommen sein. Wie immer es sich mit diesen Daten verhalten mag, so nennen doch Passavant wie die übrigen mir bekannten Neueren Raffaels Bild „verschollen“, Schorn in der Uebersetzung des Vasari (III. 1. 217) mit dem Zusatz, „wenn es nicht die jetzt im Belvedere zu Wien befindliche Ruhe in Aegypten ist.“

Die sogenannte „Natività“ ist aber, wenn mich nicht alles täuscht, nichts als die „Perle“.

G. F. Waagen [„Ueber die in Spanien vorhandenen Gemälde etc.“, Jahrb. f. Kunstwiss. I. 112] und E. Förster [Raph. II. 225, 226] berichten, Raffael habe die „Perle“ für Federigo Gonzaga von Mantua gemalt. Diese Behauptung steht aber völlig in der Luft und zeigt nur, wie aus Muthmassungen Facta werden. Der Pater Pungileoni [Elogio storico di Raff. Santi, S. 182] druckte einen am 28. Oct. 1531 an Herzog Federigo gerichteten Brief des Ippolito Calandra, worin die Rede ist von „il quadro di V. E. che fece Ms. Tiziano et ancho qllo che fece Rafaelo da Urbino a Roma a V. E.“ Pungileoni hielt das raffaelische Quadro für die „Perle“, wozu Passavant [II. 306] behutsam bemerkt; „wenn damit nicht das Porträt des Herzogs gemeint ist.“ Allerdings kann es sich in dieser Wortstellung nur um das Bildniss Federigos handeln, welchen Raffael in frühem Jünglingsalter (er war im Jahre 1500 geboren) porträtirte. Von der „Perle“ ist hier nicht die Rede — dass sie für den Gonzaga gemalt sei, steht nirgend. Dass das Bild, welches seit dem 17. Jahrhundert diesen Namen trägt, im Jahre 1627 vom Herzoge Vincenzo II. Gonzaga kurz nach seinem Regierungsantritt veräussert an König Carl I. von England kam, dass es 22 Jahre später durch den spanischen Botschafter in London für König Philipp IV. angekauft ward, ist allbekannt. Vielleicht hat der Verkauf nach England es vom Untergange gerettet. Denn bei der Erstürmung Mantua's durch die Kaiserlichen in der Nacht vom 17. Juli 1630 wurde der herzogliche Palast vollständig ausgeplündert und verheert, so dass als Herzog Carl Vincenzo's Nachfolger im Herbste 1631 heimkehrte, er

weder Bett noch Stuhl im Hause seiner Vorfahren fand, welches an Schätzen aller Art so reich gewesen war.

Kehren wir zurück zu Lodovico di Canossa.

In seinem im Canossa'schen Familienarchiv aufbewahrten Testamentsentwurf (bei G. Orti Manara, Intorno alla vita e alle gesta del conte Lodovico di Canossa, Verona 1846, S. 54, 55) findet sich nach Bezeichnung der an die Grafen Galeazzo und Bartolommeo kommenden Erbschaft folgende Stelle: „più gli lasso quello quadro de pictura che è a Verona con conditione che non possino nè donarlo nè venderlo.“ Das Bild auf welches der Erblasser so grossen Werth legte, ist ohne Zweifel das Raffaelische. Die Worte erinnern an Vasari's Bemerkung über Bild und Besitzer. Der Klausel zum Trotz, verkaufte Lodovico's Urgrossneffe, auch Galeazzo geheissen, es an Vincenzo I. Gonzaga Herzog von Mantua in den Jahren 1587—1612, mit vielen andern Kunstsachen und Seltenheiten, wie es scheint als Preis der Belehnung mit dem Marquisat von Calliano. Ein Schreiben des Herzogs, welches die Uebernahme der betreffenden Kunstgegenstände bescheinigt, findet sich in dem erwähnten Familienarchiv. Dass die „Madonna di Raffaello d'Urbino“ unter der Zahl war, bestätigt überdies eine die Erbschafts-Auseinandersetzung betreffende Schrift der beiden Neffen des Verkäufers, Marchesi Girolamo und Paolo di Canossa. Ein Abate Loredano war der Beauftragte des Gonzaga, die Gesammtsumme 20,000 Ducaten.

In der in den Jahren 1626—1627 zwischen dem Intendanten Vincenzo's II., Grafen Alessandro Striggi und dem Unterhändler Daniel Nys, durch welchen die mantuanischen Bilder nach England kamen, stattgefundenen Correspondenz wird die „Madonna Raffael“ mit dem Zusatz „grande“ bezeichnet und neben derselben noch eine „piccola“ genannt. Der Preis für die erstere betrug 4000 Scudi mantuaner Währung. Von dem Porträt Federigo Gonzaga's, welches auch an Carl I. kam (Passavant II. 121), ist in gedachter Correspondenz nicht die Rede. Die lüderliche, zum Glück kurze Regierung des vormaligen Cardinals und nachmaligen Herzogs scheint aber gehörig aufgeräumt zu haben. Aufschluss über die Verhandlungen geben W. H. Carpenter in Pictorical notices on A. van Dyck, London 1844, W. Noel Sainsbury in den Original unpublished papers illustrative of the life of Sir Peter Paul Rubens, London 1857 (Beilagen), Armand Baschet in Pièces et documents recueillis dans les Archives de Mantoue pour servir à l'histoire de la vente et de la dispersion de la galérie de la maison de Gonzague, bei N. Barozzi Raccolta Veneta (Venedig 1866) I. 2. 93 ff.

Recapituliren wir die Daten wie sie sich aus Vasari und den betreffenden Actenstücken ergeben, so kam das für Lodovico di Canossa von Raf-

fael gemalte Bild 1532 an dessen Neffen, nach 1587 nach Mantua an Vincenzo Gonzaga. Die „Perle“, von welcher vorher nie die Rede war, kam 1628 aus Mantua nach London, 1649 nach Madrid. An der Identität beider Bilder kann, meiner Ueberzeugung nach, kein Zweifel obwalten. Die Betrachtung des madrider Gemäldes (ich kenne es nur durch die sorgfältige von Steuben für König Friedrich Wilhelm III. von Preussen gefertigte heute im Raffaelsaale bei Sanssouci befindliche Copie) weist sogleich darauf hin, woher die Bezeichnung „Natività“ für diese Familienscene mit der Wiege kam. Die „Aurora“ ist der röthliche Lichtschimmer. Auf solche Weise wird das Verzeichniss der Werke Raffaels allerdings um eines ärmer, aber wenigstens tappen wir nicht mehr nach demselben im Dunkeln umher.

Bonn. **A. v. Reumont.**

Villa Madama.

Dass *Raffael Sanzio* den ersten Entwurf zu der Villa des Cardinals Giulio de' Medici, nachmaligen Papstes Clemens' VII., am Monte Mario machte, darf man, abgesehen von Vasari's Aussage, aus dem am 13. August 1522 von Baldassar Castiglione an den Herzog von Urbino gerichteten Schreiben entnehmen, welches Pungileoni (Elogio storico di R. S. Fasc. II. Urbino 1832) zuerst bekannt machte, worauf es von Gaye (Kunstblatt 1832 No. 64), dann von Passavant (R. v. U. II. 458) wieder abgedruckt ward. Aus demselben Schreiben ergiebt sich, dass im J. 1522 der Bau nicht vollendet war. Ob Giulio Romano, welchem die Ausführung zufiel, ihn überhaupt vollendete, da er im J. 1526 Rom verliess, ist sehr fraglich. Dass *Antonio Picconi da Sangallo*, von Clemens VII. ebenso bevorzugt wie von Paul III., die Arbeiten nach verändertem Plane wiederaufnahm, ersieht man aus dessen in den florentinischen Uffizien aufbewahrten Zeichnungen, über welche Alb. Jahn in dem gegenwärtigen II. Bande der Jahrbücher für Kunstwissenschaft (S. 143 ff., beziehungsweise S. 148) gehandelt hat. (Vgl. Vasari Lemonnier X. 31, wo die Zeichnungen „per la vignia del papa" unter den Entwürfen für den Vatican aufgeführt sind.) Jahn weist darauf hin, dass die von Burckhardt (Cicerone. 2. Aufl. I. 309) als „alte doch verdächtige Restauration" bezeichnete Umwandlung der Exedra in eine Rundhalle vom Sangallo herrührt.

Den Anlass zu einem so beträchtlichen Umbau wie er hier vorgenommen worden ist, finde ich bei keinem der Biographen Raffaels angeführt, von Bunsen (Beschr. d. St. R. II. 1. 435) nicht gehörig gewürdigt. Das Factum ergiebt sich aus Paolo Giovio's Leben des Cardinals Pompeo Colonna. Als nach Roms Erstürmung im Mai 1527 Clemens VII. in der Engelsburg sass, liess der Cardinal, der mit seinen wüsten Vasallenschaaren in die Stadt zog, die Villa am Monte Mario anzünden. Von der Burg aus sah der unglückliche Papst die Flammen. Seine Worte waren: Das ist

Pompeo's Rache für seine eingeäscherten Castelle. Vor 1530, wo Clemens VII. wieder freiere Hand hatte, ist der Neubau schwerlich begonnen worden. Vasari erwähnt zwar Sangallo's nicht, aber er hat nur diesen Neubau gesehen, der dann auch unvollendet blieb.

Bonn. **A. v. Reumont.**

Dokumente über die Säule auf der Piazza della Trinità zu Florenz.

Im Anschluss an die S. 83 d. Jahrg. mitgetheilten Dokumente über Giov. Bologna's Reiterstatue geben wir nachstehende Notizen, welche ein anderes Monument aus derselben Zeit zum Gegenstand haben, das, wenn auch nicht kunstgeschichtlich bedeutend, mindestens eine dekorative Zierde von Florenz ist. Diese Dokumente befinden sich in einer Handschrift vom Anfang des 17. Jahrhunderts in der Magliabecchiana II: VIII. Cod. 50.

I. Am 25. Oktober 1563 langte die Granitsäule von Rom in Florenz an, welche vor S. Trinità aufgerichtet werden soll.

II. Am 11. Juni 1564 wurde der erste Stein des Fundamentes der Säule gegenüber von S. Trinità gelegt.

III. Am 2. Juli 1565 um 1 Uhr begann man die Granitsäule gegenüber von S. Trinità aufzurechten und empor zu ziehen und um 3 Uhr war sie aufgerichtet. Man brauchte, um sie emporzuheben 10 grosse Winden mit 8 eisernen Flaschenzügen, mit eigensgemachten Bronzerädern.

IV. Am 9. Juli 1581 wurde auf obige Säule die Poryphyrstatue der Gerechtigkeit gesetzt, welche von *Francesco Tadda* aus 5 oder 6 Stücken verfertigt worden war.

Florenz. **J. Semper.**

Beiträge zu Jacob Burckhardt's Cicerone.
Abtheilung Malerei.

Von **Otto Mündler.**

In dem Augenblick (1855), als mir durch eine unerwartete auswärtige Berufung die keineswegs lästige Pflicht auferlegt wurde, die apenninische Halbinsel von Norden nach Süden und in allen Seitenrichtungen zu durchstreifen, an den wichtigeren Orten aber monatelang zu verweilen, erschien auch Burckhardt's „Cicerone", welcher von da an, und fast zehn Jahre hindurch, als mein treuester Begleiter mich nicht mehr verliess. Durch Aufzählung und einsichtsvolle Besprechung einzelner Kunstwerke gewährte er mir in unzähligen Fällen Aufschluss und Belehrung; durch Zusammenfassen des Zerstreuten und dessen Unterordnen unter einen Gesichtspunkt förderte er mich in meinen eigenen Forschungen; durch geistreiche Kennzeichnung und tiefeindringende Schilderung des Wesens der grossen Meister der Kunst eröffnete er neue Gesichtspunkte; immer aber bot er willkommene Anregung und unvergleichlichen Genuss. Wie oft war mir, in der Hitze des Tages, eine Seite daraus gelesen wie ein erfrischender Trunk aus lauterem Quell! Ich glaube kaum, dass einer das treffliche „kleine dicke Buch" mehr als ich gehandhabt, vielfacher und wärmer empfohlen und dem Verfasser öfter im Stillen gedankt hat. Dass ich hie und da auf Lücken stossen musste; dass ich bei der mir zugefallenen Aufgabe Manches, was B. flüchtig oder gar nicht gesehen, zu ergründen Musse und Gelegenheit hatte; dass endlich meine Anschauung von der seinigen bisweilen abweichen musste, das liegt in der Natur der Sache. Meine Notizenbücher füllten sich mit Beschreibungen des allerorts Gesehenen; mein Handexemplar strotzte von Randglossen. Aus diesem Vorrath nun schöpfte ich — von dem Herausgeber der neuen Auflage des „Cicerone" aufgefordert — dasjenige, was mir zur Ergänzung des Buches am geeignetsten und am wesentlichsten schien; und was mir bei der nicht ganz leichten Aufgabe Muth und Ausdauer einflösste, das war einerseits die Hoffnung, ja das Bewusstsein, ein, dem würdigen Verfasser des Buches selbst

nicht unangenehmes Werk zu thun, andrerseits der still gehegte Wunsch, der mich beseelte, dass das Buch in seiner verjüngten Gestalt sich den nach Süden Ziehenden noch brauchbarer erweisen möge, als die erste Auflage, und dass es schliesslich der so unendlich lohnenden und genussreichen Beschäftigung mit der italienischen Kunst Einige von denen zuführen möge, denen die letztere bis jetzt ein verschlossenes Buch gewesen und die nur in den Niederlanden oder überhaupt im Norden ein angemessenes Feld für ihre Thätigkeit zu finden glauben.

Meine Bemerkungen waren ursprünglich dazu bestimmt, in den Text des Cicerone aufgenommen zu werden. Die Rücksichten auf den Umfang des Werkes, sowie auf dessen Form und knappe Abfassung liessen es rathsam erscheinen, im Buche selbst nur einen Theil vollständig, das Uebrige im Auszug zu geben und einen besonderen Abdruck des nicht Aufgenommenen zum Gebrauch derer zu veranstalten, welche die Geschichte der italienischen Malerei mit eingehenderem Interesse verfolgen.

Paris, im Januar 1870.

O. Mündler.

I. Aufl. 737 d. II. Aufl. 736 a.

Es wäre nicht unmöglich, dass *Michele Giambono* zwei verschiedene Künstler, Vater und Sohn wären, deren ersterer gegen Ende des XIV. Jahrh. gearbeitet, wie zu ersehen aus einer grossen Altartafel: der Erlöser mit vier Heiligen (Akademie von Venedig) und aus einem kleineren Bilde: Madonna mit dem Kinde in einer Paduanischen Privatsammlung, beide bezeichnet; während der Sohn ausgebildeter und mantegnesk erscheint (rechte Hälfte des Tonnengewölbes der Capella dei Mascoli).

I. 745 c. II. 744 c.

Man begreift beim Anblick dieser grossen Tafel des *Cimabue* vollkommen den überwältigenden Eindruck, den dieselbe, gleich einer Erscheinung von oben, auf die Zeitgenossen gemacht haben muss. Es findet sich darin so wenig, auch dem heutigen Gefühl, und sogar dem unvorbereiteten und uneingeweihten Auge Widerstrebendes, dass man im Gegentheil allen Ernstes versucht wäre zu behaupten, kein Altarbild irgend einer späteren Zeit habe eine so erhabene Wirkung, eine so ergreifende Verschmelzung von Anmuth und Würde erreicht. — In Citta di Castello, Kirche S. Domenico, hängt im Chor eine etwas verkleinerte Wiederholung desselben Bildes, allerdings abscheulich zugerichtet, die Köpfe aber auch jetzt noch liebenswürdig, anmuthig und feierlich.

I. 752 e. II. 754.

Das kostbare Altarbild des *Giovanni da Melano* ist seit 1855 aus der Kirche entfernt, einer sorgfältigen Wiederherstellung unterzogen und in der Galerie der Uffizien aufgehängt worden. Ein ausgezeichnetes Altarbild desselben Meisters, von 1365, befindet sich in der Akademie der Schönen Künste zu Florenz.

I. 778 c. II. 781.

„*Ambrosius Laurentii De Senis hic pinxit utrinque.*" Das Buon Governo dargestellt durch die kolossale Gestalt Karls d. Gr., umgeben von 6 Tugenden auf Ruhebetten sitzend Unten eine Prozession, geistreich gezeichnet, schön und mannichfaltig, voll Leben und Ausdruck. Die andere Seite (schlechte Regierung) fast unsichtbar geworden.

In S. Francesco zu Siena sieht man neuentdeckte Wandmalereien von *Ambr. Lorenzetti*, die höchst merkwürdig sind durch den sprechenden Ausdruck und die unerschöpfliche Mannichfaltigkeit der Typen und Geberden. In der Kreuzigung geflügelte Engel, die sich die Brust zerkratzen, die Hände ringen und den heftigsten Schmerz ausdrücken. Farbe ungemein hell.

I. 785 b. II. 787 g.

Der Triptychus von *Alegretto di Nuzio* (1365) im Museo cristiano des Vaticans ist ziemlich roh, formlos und lahm und entnimmt seine Bedeutung nur der Bezeichnung. Ein im Ganzen bedeutenderes Bild

dieses Vorläufers von Gentile findet sich in der Sacristei der Kathedrale von Macerata; es ist bezeichnet und trägt das Jahr 1369.

I. 785 d. II. 788 a.

Die 5 theilige Krönung Mariä von *Gentile da Fabriano* in der Brera zu Mailand ist im Mittelbild nichts weniger als ein „herrliches“ Bild, sondern unbedeutend, ja fast barbarisch; lieblich und von zarter Farbenwirkung sind dagegen die 4 einzelnen Figuren von Heiligen.

I. 786 c. II. 788 g.

Die 3 erwähnten Altarwerke des *Johannes* und *Antonius von Murano* in S. Zaccaria befinden sich in der Capella d'oro oder di S. Tarasio. Der *„Johannes Alamannus“* soll in irgend einem Dokument als *Giovanni di Spira* aufgeführt erscheinen. Merkwürdig ist besonders in dem ersten dieser Altarwerke von 1443 die Gestalt der h. Justina, welche unverkennbar in dem rundlichen Kopfe von mildem Ausdruck, in der Bildung der Augen, der hellen Färbung u. s. w. von der Kölner Schule hergenommen ist. Denselben Ursprung verräth die Rosenhecke in der h. Sabina. Augenfällig ist dagegen Gentile da Fabriano's Einfluss in dem jugendlichen Heiligen Icerius, in den Engelchen zu beiden Seiten u. s. w. Auffallend sind übrigens in den 3 Bildern der Vivarini die Verschiedenheiten in Charakteren und Formen, in Farbe und Manier. — Einen Altarschrein, in vielen Abtheilungen, offenbar das Werk derselben Hände, besitzt (unter dem verkehrten Namen: „Scuola Fiorentina“) die Brera zu Mailand (Nr. 114).

I. 789 d. II. 792 a.

Fiesole. — Die Bildchen der Altarstufe, welche ursprünglich zu dem Altarwerk in S. Domenico zu Fiesole gehörten, wurden im Anfange des Jahrh. von dort weggenommen, befanden sich später bei Caval. Valentini in Rom und zieren seit 1860 die Nationalgalerie in London.

I. 805, Anm. 1. II. 808, Anm. 1.

Hier mag auch *Lorenzo von Viterbo* eine Stelle finden, der im J. 1469 in der Servitenkirche S. Maria della Verità die Capelle der Madonna ausmalte, in einem Styl, welcher Verwandtschaft mit Piero della Francesca, sowie mit Cosimo Tura, dabei aber einen ganz tüchtigen und selbstständigen Künstler zeigt, der besonders in der Hauptvorstellung, der Vermählung der h. Jungfrau, auf die naivste Weise Züge des bürgerlich-häuslichen Lebens angebracht, und namentlich in der Männergruppe links eine grosse Anzahl seiner Zeitgenossen und Mitbürger mit dem lebhaftesten Ausdruck verschiedenartiger Gemüthsbewegungen und mit sprechendem Geberdenspiel dargestellt hat. — Auch die Cathedrale von Viterbo bewahrt (an dunkler Stelle in der Sacristei) ein ausgezeichnetes Bild eines weissgekleideten Heilands [nicht der Madonna, wie es im Buche heisst] in der Mitte, mit den beiden Johannes, dem h. Leonardus und einem alten Mönch in Lebensgrösse; sicher von keiner andern Hand als der des nämlichen, selbst von seinen eigenen Landsleuten nicht mehr gekannten, alten Meisters; (bald Dürer, bald A. Mantegna genannt!) —

I. 806 e. II. 809 f.

Die Anbetung der Könige von *Domenico Ghirlandajo* ist von 1488; das Bild steht dem Rundbild in den Uffizien und anderen nach. Es ist

bei ausgezeichnet schönen Characteren der Köpfe von reizloser, etwas handwerksmässiger Ausführung und von kalter Färbung; wie überhaupt kein Tafelbild des Domenico nur entfernt an die Herrlichkeit seiner Wandmalereien hinanreicht. Eine höchst bedeutende Tafel mit Predella von Domenico's Hand besitzt das Stadthaus zu Rimini: drei lebensgrosse Heilige stehend am Rande einer hohen Marmorbrüstung, das Ganze ausgezeichnet erhalten. — Als ein jugendliches Werk des Dom. Ghirlandajo erschien mir auch von jeher das schöne Altarbild in S. Spirito zu Florenz, (Chorumgang) die Dreieinigkeit vorstellend, mit der heil. Maria Magdalena und Catharina.

I. 807 b. II. 810 k.

Das Hauptbild des *Ant. Pollajuolo:* der heil. Sebastian, aus der Capelle Pucci, befindet sich seit 1857 in der National-Gallerie zu London.

I. 808 d. II. 812 f.

Das Bild in San Spirito, Rückwand des Chores, letzter Altar rechts, ist zu schwach für *Lorenzo di Credi.* Dagegen finden sich einige Hauptwerke des Meisters in Italien zerstreut. Eines der vollkommensten, eine Madonna mit dem Kinde auf reichem Throne mit den hh. Johannes d. T. und Bischof Zenobius, besitzt die Kathedrale von Pistoja. — In S. Domenico zu Fiesole ist ein bedeutendes Bild des Lorenzo di Credi, die Taufe Christi. — Ein reizendes Bildchen des Meisters, von dem sogar Raphael die Idee seiner Jungfrau mit der Nelke entnommen haben könnte, besitzt Palazzo Colonna in Rom, und eine ähnlich vortreffliche Jungfrau mit dem Kinde zierte vor einigen Jahren den Palast der Marchesa di Barolo in Turin.

I. 809 a. II. 813 b.

Cortona besitzt allerdings einen grossen Reichthum an Bildern des *Luca Signorelli.* Zunächst im Chor des Domes die Kreuzabnahme (sein frühestes Werk, wie sie dort sagen), ein herrliches Bild mit einer grossen Anzahl schöner, besonders weiblicher Köpfe von regelmässigem Oval mit fast griechischen Profilen. Von ausserordentlicher Schönheit, kräftig und glänzend ist auch die Färbung, von höchster Wirkung das Helldunkel: man glaubt fast einen Sebastian del Piombo vor Augen zu haben. Die Einsetzung des Abendmahls — sein letztes Werk — ist ein ganz neuer, grossartiger Gedanke. Die Composition bildet eine Pyramide. Christus schreitet zwischen den beiden Reihen der Apostel einher, deren Vordere knieen. Ihr Ausdruck ist höchst angemessen und sie bilden abwechselnd belebte Gruppen. Der Kopf des Heilands ist unübertrefflich in Form und Ausdruck. Hintergrund klassische Architektur. In der Sacristei eine Lünette mit einer herrlichen Madonna, die fast den Typus des Leonardo hat. — Eine nicht geringe Anzahl von Bildern des Signorelli und seiner Schule besassen 1857 die Herren Passerini, L. Tommaso und Agost. Castellani daselbst. — Kirche del Gesù, Mariä Empfängniss, wohl eher von seinem Neffen Francesco; eben so das Seitenstück: die Anbetung der Hirten. — In S. Domenico ein grosses Bild, das auch wie Schülerarbeit aussieht. — Das Kloster Santo Spirito zu Arezzo besitzt ein grosses Altarbild unseres Meisters: Madonna mit dem Kinde und Heiligen, welches im Einzelnen grosse Schönheiten, im

Ganzen aber etwas Ueberladenes hat. (Jetzt in der städtischen Gallerie daselbst aufgestellt).

Noch wollen wir einzeln anführen: das überraschend schöne, wahrhaft grossgefühlte Werk des Signorelli, die Kreuzigung in der Kirche Sant' Antonio Abbate in Borgo San Sepolcro, und zu Urbino in der Parochia di Spirito Santo einen Christus am Kreuze mit der ohnmächtigen Maria, um welche 5 Frauen beschäftigt — eine wunderschöne Gruppe. Das ganze Bild zeigt höchstes Verständniss der Form und vollendete Meisterschaft, und unter allem was ich von S. kenne, lässt sich diesem Bilde nur das Hauptwerk im Dome von Perugia an die Seite setzen. Reich an Bildern des Meisters ist überhaupt diese ganze Gegend: Borgo, Città di Castello, Cortona und Arezzo. Einen reizenden kleinen Signorelli, das Christuskind mit dem Täufer und den beiderseitigen Familien, besitzt der Marchese Patrizi in Rom; zwei schöne Rundbilder der Marchese Ginori zu Florenz.

I. 810 c. II. fehlend.

Ein Fresco des *L. Signorelli*: Madonna mit zwei Cisterciensern in der Sacristei von S. Bernardo zu Arezzo, von 1512, ist schwach und roh.

I. 812 a. II. 816 a.

Squarcione's Bild im Palazzo Manfrin macht keinen Anspruch auf Echtheit. Es ist durchaus niederländischen Charakters und ist mit seiner Bezeichnung eine Fälschung räthselhafter Natur. Dagegen sind die zwei seit Jahrhunderten als echt angesehenen Bilder des Squarcione, beide aus der alten Familie Lazara in Padua, jetzt im dortigen städtischen Museum. Das erste ist ein Altarbild in 5 Abtheilungen, in der Mitte der h. Hieronymus am Studiertisch mit andern Heiligen, halblebensgross auf Goldgrund, sehr alterthümlich und ziemlich charakterlos. Das zweite, mit dem Namen des Malers bezeichnet, Madonna und Kind in Halbfigur, oben zwei Fruchtgehänge, ist in Charakter und Ausführung viel befriedigender als das vorige und der Vorstellung, die man sich von Squarcione machen kann, entsprechend.

I. 812 c. II. 816 b.

Marco Zoppo's Bilder, voll Charakter, zierlich in der Ausführung bei einzelnem Unschönen, ja Barocken, sind zum grossen Theil ins Ausland gegangen. In Bologna findet sich noch ein Altarblatt in der Sacristei der Kapuzinerkirche, ein anderes im Collegio di Spagna. — Ihm verwandt ist *Gregorio Slavonico* oder *Schiavone.*

I. 812 f. II. 816.

Piero della Francesca, Mathematiker zugleich und geborner Künstler, dessen Fresken sowohl als Tafelbilder durch künstlerische Vollendung und Reiz der Färbung im höchsten Grade anziehend wirken, muss durchaus in seinem Geburtsort aufgesucht werden, wo der auferstehende Christus, Wandgemälde im Monte di Pietà, eine Altartafel mit vielen einzelnen Vorstellungen, in der Kapelle des Hospitals, und noch Anderes hohe Bedeutung hat. Ebenso in Rimini, Kirche S. Francesco, das Frescobild, mit seinem Namen und 1451 bezeichnet, Sigismundo Pandolfo Malatesta vor dem h. Sigismund (König von Burgund)

knieend. Endlich in Urbino, in der Sacristei des Domes, die kostbare kleine Tafel mit der Geisselung Christi, von einer Vollendung, die jede Miniatur hinter sich lässt.

Dem Piero verwandt ist *Fazio Bembo di Valdarno*, der im Jahre 1464 auf einem Pfeiler von S. Agostino zu Cremona die lebensgrossen, knieenden Bildnisse des Francesco Sforza und seiner Gemalin Bianca Visconti malte. — Von Piero abhängig erscheint *Fra Bartolommeo della Gatta*, von dem man in Arezzo und in Castiglione Fiorentino Fresken und Altartafeln von sehr zierlicher Ausführung sieht.

I. 813 e. II. 818 d.

Francesco Cossa's Madonna mit S. Petronius und S. Johannes d. Ev. in der Pinacoteca von Bologna, 1474, erschien mir nicht „bäurisch-reizlos", vielmehr als ein Bild von grossartigem Charakter.

I. 816 h. II. 821 g.

Die vier allegorischen Bildchen im Palazzo Adorno zu Genua, von unglaublicher Zierlichkeit und Vollendung, schweben zwischen Botticelli und Domenico Ghirlandajo in der Mitte. Ein fünftes Bild, das zu derselben Folge gehört, und den Triumph der Keuschheit vorstellt, (mehr durch die Ausführung der Nebendinge als durch Schönheit der Köpfe glänzend) befindet sich unter No. 587 in der Galerie von Turin. (Angeführt bei Crowe u. Cavalcaselle II. p. 426.)

I. 818. II. 824.

Pisanello, eigentlich *Vittore Pisano*, eines der Häupter der unabhängigen und sehr bedeutenden Schule von Verona. (Lebenszeit circa 1380 bis circa 1452.) Bedeutender noch als die Verkündigung in S. Fermo ist der h. Georg der den Drachen tödtet in S. Anastasia ebendaselbst. Von Tafelbildern dieses seltenen Meisters (heut zu Tage mehr bekannt als Medailleur) wüsste ich mit einiger Bestimmtheit nur anzuführen: Zwei Seitenstücke im Pal. Doria zu Rom, die Geburt und die Vermählung der Jungfrau, wo die schlanken Gestalten mit schmalen Köpfen, mit blonden Haaren, dazwischen rothe Bänder geflochten, darüber eine Art Nest von zartem Rosenroth und Himmelblau, das Ganze von ungemein hellem Farbenton und gestrichelter Behandlung, dem, was wir von dem Meister wissen, vollkommen entsprechen. — Das einzige bezeichnete Bild dieses Meisters, ehemals in der Sammlung Costabili zu Ferrara, befindet sich jetzt in der Nationalgallerie in London.

Von *Domenico Morone* besitzt Pal. Fochesatti zu Mantua ein grosses Bild auf Zwillich, die Ermordung eines Buonacorsi von Ludovico I. Gonzaga auf dem alten Platze von Mantua vorstellend; ein Bild voll Leben und Bewegung und von trefflicher Zeichnung, dem Mantegna nahe verwandt.

I. 818 p. II. 824 m.

Francesco Morone ist der Lehrer des Girol. da' Libri, und beide sind manchmal schwer zu unterscheiden. Seine beste Zeit ist das Ende des 15. Jahrhunderts.

I. 819 a. II. 825 d.

Vincenzo Civerchio der ältere und der jüngere sind ein und dieselbe Person. Der Meister ist aus Crema, wo man Bilder von ihm trifft,

wie auch in den Kirchen von Brescia, z. B. in S. Barnaba. In S. Pietro in Gessate zu Mailand hat auch *Bernardo Zenale* Antheil an den Fresken, die übrigens sehr verdorben. Die Meister sind schwer auseinander zu halten. In der 3. Kapelle unterscheidet man jedoch deutlich *Buttinone's* Hand, in den Fresken sowohl als in dem Altarbild mit Christus auf dem Grabe sitzend, dabei 2 Engel und 2 Heilige. Am besten lernt man die beiden *Bernardino da Treviglio (Buttinone und Zenale)* in ihrem Geburtsorte kennen, wo hinten im Chorumgang der Kirche S. Martino das hochaufgebaute Altarbild mit sechs Haupt- und mehreren Unterabtheilungen, die Hände der beiden Meister (mit einiger Bemühung leicht zu unterscheiden) urkundlich vereinigt. — Zenale hat z. B. blässeren, Buttinone kräftigeren Farbenton. — „Zenale's" grosse Madonna in der Brera ist diesem Meister nur aufs Gerathewohl zugeschrieben; das Bild verräth verschiedene Hände aus der Bottega des Leonardo. — *Bramantino* (der einzige der wirklich bekannt ist) heisst eigentlich *Bartolommeo Suardi;* er erscheint eigenthümlich z. B. in der Beleuchtung (immer von unten); erfreut sich an auffallenden Verkürzungen und lässt sich manche Verzerrungen zu Schulden kommen. Am erfreulichsten ist was er mit und neben Luini al fresco ausgeführt. — Das einzige bezeichnete Bildchen von der Hand des B. Zenale, aus der Sammlung Lochis ererbt, besitzt die Akademie Carrara zu Bergamo. — Das schönste bekannte Tafelbildchen des Buttinone (oder Betinonus wie der Meister selbst darauf sich nennt), ein Wunder von Zierlichkeit in der architektonischen Einfassung und sämmtlichem Beiwerk, schmückt die Sammlung der Familie Borromeo auf Isola bella.

I. 819. II. 826.

Foppa d. j. ist ein schwacher Nachahmer des Rumanino und kommt nur in Brescia vor. *Civerchio d. j.* fällt mit Vincenzo Civerchio zusammen. *Andrea da Milano* ist dieselbe Person mit dem später zu nennenden Andrea Solario. *Girol. Giovenone* aus Vercelli, einer der frühesten Meister der piemontesischen Schule, welche in Gaudenzio Ferrari gipfelt, ist nur ein trockener Vorläufer dieses seines angeblichen Schülers. Seine Bilder kommen nirgends vor als in der Galerie zu Turin. Ein jüngerer *Giuseppe Giovenone* ist eben so schwach, aber Nachfolger des Gaudenzio. *Macrino d'Alba* ist auch in Turin vertreten; sein Hauptwerk aber, ein Bild in sechs Abtheilungen, ausgezeichnet durch kräftige und strahlende Farbe, ziert den zweiten Seitenaltar rechts der Certosa-Kirche bei Pavia. (Altarbild in Frankfurt a. M.)

I. 820 a. II. 826 g.

Albertino u. *Martino Piazza,* von Lodi, lernt man daselbst kennen in den Kirchen Incoronata und St. Agnese. Verschiedene Einflüsse sind in ihren Bildern unverkennbar: Borgognone und Cesare da Sesto, wie überhaupt die Schule Leonardo's. Ihre glänzende Farbe ist offenbar von Brescia hergenommen; doch haben sie eigene Geltung. Auswärts wenig bekannt, müssen sich ihre Bilder allerlei Taufen gefallen lassen. So sieht man in S. Agata zu Brescia (1. Altar l.) zwei Tafeln mit Christi Geburt und den h. drei Königen, vortrefflich, bestimmt und sorgfältig

durchgeführt; hier herrscht nordischer Einfluss vor, die Meister aber sind unverkennbar Albertino und Martino aus Lodi.

Pierfrancesco Sacchi vertritt mit *Lorenzo di Pavia* (Bild von 1513 im Louvre) und *Bernardinus Faxolus* (1518 ebendaselbst) die Schule von Pavia. Auch sein Hauptbild ist im Louvre (von 1516). Was in Italien zurückgeblieben, entfernt sich von dieser seiner besten Zeit und verdient kaum Erwähnung, ausser seinem bezeichneten Bilde vom April 1526 in S. M. di Castello zu Genua.

I. 820 f. II. 826 m.

Das Hauptbild des älteren *Semino (Antonio):* Die Marter des heil. Andreas in S. Ambrogio zu Genua, 4. Altar links, giebt sich durch die Inschrift als das Werk zweier Künstler zu erkennen:

ANTONII CEMINI ET THERAMI ZOALII SOCIOR. OPUS 1532.
(Teramo Piaggia, di Zoagli.)

. 820 g. II. 827 a.

Bartol. Bonasia (de Bonasciis), nur durch dieses Unicum (todter Christus im Sarg stehend mit Maria und Johannes, von 1485, Gallerie zu Modena) bekannt; ein Meisterwerk, des P. della Francesca würdig, den es durch grössere Freiheit und Breite der Behandlung noch übertrifft. — *Marco Meloni di Carpi* giebt sich in dem erwähnten Bilde, ebenfalls einem Unicum, als Schüler Perugino's zu erkennen: bei grosser Bestimmtheit der Zeichnung und höchst fleissiger Ausführung hat seine Farbe auch ungewöhnliche Kraft, leider nur lässt sein Fleischton sehr viel zu wünschen übrig, indem grünlich wässerige Localtöne mit höchst unglücklich vertheiltem grellem Roth abwechseln. — *Bernardo Losco* ebenfalls aus Carpi, kommt wahrscheinlich öfter unter dem Namen Mantegna vor. — Der sogen. „Gherardo di Harlem", ist unverkennbar ein alter Ferrarese: ein später Stefano oder ein früher Costa. — Noch besitzt die Gallerie von Modena mehrere alte seltene Meister, so *Christophorus de Lendinaria* (1482), eine ernste und feierliche Madonna mit dem Kinde auf dem Throne; *Bernardo Parentino*, ein Doppelbild mit der Kreuzigung und dem h. Hieronymus, Nachahmung Mantegna's, u. A.

I. 820 h. II. 827 l.

Jacobo de Luschis (1471) zeigt allerdings eine ziemlich schwächliche Nachmung der früheren Bologneser. *Cristofano Caselli* aber ist ein keineswegs zu verachtender Schüler des Bellini, der sich in Venedig Cristophanus Parmensis nannte und ein sehr gutes Bild: Madonna mit dem Kind auf dem Throne, von 1495, in der Sacristei der Salute zu Venedig aufweist. Ein imponirendes Werk dieses Meisters, von 1499, Bellini's Schule verrathend, mit starken Anklängen an Bartolommeo Montagna, besitzt das Consorzio zu Parma. Ein anderes kleineres, mehr dem Cima da Conegliano verwandt, von grösstem Schmelz und ächt venezianischem Reiz der Farbe, ziert (unerkannt, wiewohl bezeichnet und von demselben Jahre wie obiges) die 3. Capelle r. von S. Giovanni Evangelista. In der Brera zu Mailand glaube ich den Meister in mehreren Bildern zu erkennen, so Nr. 73 und 434.

I. 822 g. II. 829 f.

Carlo Crivelli's Bilder in der Brera gehören allerdings zu seinen schönsten Werken; eigentlich zu Hause aber ist der Meister in der Mark von Ancona und in kleinen Ortschaften längs der Küste bis Ascoli. Die meisten seiner Bilder, gewöhnlich Altarwerke in mehreren Abtheilungen, sind in der neuesten Zeit mit grossen Opfern für England erworben worden. (So namentlich das grosse Altarwerk von 1476 aus der Capelle der Villa San Donato bei Florenz; seit 1868 in der National-Gallerie.) — Wer in Kunstzwecken nach Ancona geht, mag sich die Mühe nicht verdriessen lassen, bei den Zoccolanti von S. Francesco eine kleine Madonna mit dem Kinde, worin auch die gewohnten Fruchtgewinde mit Gurken, Aepfeln und Blätterbüscheln nicht fehlen, aufzusuchen. Ein jüngerer Bruder des Carlo mag *Victor Crivelli* gewesen sein, der schon 1491 thätig war. In seinen besten Werken erreicht er sein Vorbild nicht.

Carlo Crivelli giebt im Dramatischen der Composition weder dem Nic. Alunno, noch dem Luc. Signorelli nach, und hat vielleicht in den einzelnen Gestalten noch mehr Leben und Ausdruck als diese. Alles ist bewegt, bis in die Spitzen der Finger, die immer vorwärts streben, sich häufig krampfhaft krümmen und in fast unmöglichen Verkürzungen erscheinen. Kaum schreckt Crivelli vor dem Hässlichen zurück, aber lahm, zahm und charakterlos zu sein, ist ihm unmöglich. Bei dieser inneren Bewegung, die seine Gestalten durchdringt und belebt, die seine Heiligen in Gegenwart der göttlichen Mutter und des Kindes mit dem Ausdruck der innigsten Verehrung in Blick und Geberden, mit tief bedeutungsvollen Worten auf den Lippen im Gespräch gegen einander gewendet, erfüllt, ist die unglaubliche Sorgfalt und die Vollendung mit der er alles Einzelne ausführt und die kindlich spielende Phantasie, die solche Nebensachen: Früchte, Blumen, Vögel, Schmetterlinge, reiche architektonische Verzierungen u. s. w. in Fülle anzubringen sich gefällt, doppelt zu bewundern. Was vollends den Reiz der malerischen Behandlung, das Durchsichtige der Färbung betrifft, so ist es nicht mit Worten zu beschreiben. Alle schweren erdigen Stoffe scheinen von seiner Palette verbannt und nur reine durchsichtige Pflanzensäfte, unveränderlich und dauerhaft, wie Edelsteine, ihm gedient zu haben. Dabei reiche Goldstoffe, gemusterter Goldgrund; die Schlüssel des h. Petrus, seine Tiara und sein Bischofsstab; das Messer, das dem Petrus Martyr den Schädel spaltet und der Dolch der in seine Brust gedrungen, die Halskette des jungen Heiligen, die Spange, die den Mantel der Madonna zusammenhält, sowie ihre Krone: alles dies ist erhaben gearbeitet, — wie wir es auch bei Foppa, Montorfano und andern Quattrocentisten sehen; — letztere hat sogar in der Mitte einen grossen blauen Stein, Glaspaste oder Saphir. (Beschreibung von dem grossen Bilde in der Brera entnommen).

I. 822 i. II. 829 i.

Antonio da Negroponte (Ordinis Minorum) giebt sich in dem erwähnten Altarbild als Schüler des Joh. Alamannus und Ant. da Murano zu erkennen. Auf die Nebensachen ist in dem fraglichen Bilde grosses

Gewicht gelegt; der Thron spielt eine Rolle fast wie in den Bildern des Cimabue. Den Vordergrund nimmt eine Schaar Vögel ein: Enten, Wiedehopf, Perl- und Rebhühner, Tauben u. s. w.

I. 822 i. II. 829 unten.

Der alte *Giacomo Bellini* lernte die Malerei bei Gentile da Fabriano und konnte erst in späteren Jahren von Squarcione Anregung und Einfluss erfahren. Ein wenig bedeutendes, aber durch die ächte Bezeichnung beachtenswerthes, kleines Bild: Madonna mit dem Kinde, in der Akademie zu Venedig. Ein ähnliches, in dem Kunstinstitut zu Lovere am Lago d'Iseo. Seine Hauptwerke, Fresken in Padua, sind zerstört und sein unschätzbares Zeichenbuch mit 99 Blättern (bez. 1430) ist in das brittische Museum gewandert. — Von *Giovanni Bellini* sind ächte Werke aus früher Zeit in grosser Zahl vorhanden, gehen aber zumeist unter fremden Namen.

I. 823 oben. II. 830 oben.

Giovanni Mansueti nennt sich selbst Schüler des Giovanni Bellini. Er ist ziemlich linkisch, unschön und lahm.

I. 825 b. II. 833 a.

Giovanni Bellini's Altarbild in S. Zaccaria, welches der Meister schuf, als schon sein grosser Schüler Giorgione den vollsten Ton der venezianischen Malerei angestimmt hatte, wird der kunstliebende Beschauer nie satt anzustaunen. Dies ist das Bild, das unter Dürers Augen entstand, der dem achtzigjährigen Meister so rührende Anerkennung zollt.

I. 828 g. II. 836 e.

Der liebenswürdige *Cima da Conegliano,* von dem man überhaupt meines Wissens nie ein vernachlässigtes oder geringeres Werk findet, hat auch noch zwei ausgezeichnete Bilder, eins in der öffentlichen Sammlung zu Bologna, eins in der zu Modena; letzteres ist zwar zu lebhaft geputzt und an verschiedenen Stellen übermalt. Die angeführten Bilder der Gallerie von Parma gehören zu den schönsten des Meisters. Eins dieser beiden Bilder, aus Pal. Sanvitali, hat das merkwürdige Schicksal gehabt, während etwa 30 Jahren die Bezeichnung „Leonardo da Vinci f. 1492“ zu tragen und als bez. Bild des grossen Florentiners sogar in Handbüchern angeführt zu werden. — Wer die (lohnende) Reise über Treviso, Conegliano und Umgegend nach dem Friaul unternimmt, wird in verschiedenen kleinen Orten Bilder des liebenswürdigen Meisters finden, z. B. zu S. Fior di Sopra (3 ital. Meilen von Conegliano) in der Kirche, eines der trefflichsten Werke des Cima.

I. 828 f. II. 836 i.

Von dem tüchtigen Meister *Buonconsigli*, gen. *Marescalco*, wird das angeführte Bild im S. Spirito einen vortheilhaften Begriff geben. Das Bedeutendste was mir von diesem Nachahmer des Bartolommeo Montagna vorgekommen, ist das Bild am Hauptaltar von S. Rocco zu Vicenza. Zugestanden muss übrigens werden, dass dieses Bild mehr durch die schöne Sättigung der Farbe und die unvergleichlich gelungene und sorgfältige Ausführung der Goldmosaik, des Marmors u. s. w., als durch den Styl der Zeichnung oder durch die Charaktere glänzt.

I. 829 d. II. 837 c.

Andrea Previtali aus Bergamo (der sich deshalb, im Venezianischen weilend, Andreas Bergomensis unterschreibt) kommt hauptsächlich in Kirchen seiner Vaterstadt, in den Sammlungen zu Mailand und überhaupt der Lombardei vor. Ein reizendes Bildchen von seiner Hand besitzt (unerkannt) die Sacristei der Kirche von S. Giobbe in Venedig. Es ist dieselbe Composition, welche auch in einer Copie von *Cordele Aghi's* Hand vorkommt: die h. Jungfrau mit dem Kinde, Catharina und der Täufer. Ohne Zweifel sein Hauptwerk aber darf sich die kleine Spitalkirche zu Ceněda, nördlich von Conegliano, zu besitzen rühmen. Es ist eine Tafel von 8 Fuss Höhe und stellt die Verkündigung vor: Maria mit reizendem Ausdruck der Ueberraschung und demüthigen Ergebung; der Engel in langem weissem Gewande mit farbigen Flügeln, ehrfurchtsvoll zu Boden schauend, die Linke auf der Brust, in der Rechten einen Lilienstengel. Der bescheidene junge Meister erklärt sich auf der Inschrift für einen Schüler des Joh. Bellinus. Ridolfi erzählt, dass Titian, wenn er aus der Heimat nach Venedig oder umgekehrt ging, auf der Durchreise jedesmal das Kirchlein von Ceneda besucht habe, um dies Bild anzusehen, mit dem sich in Zierlichkeit der Ausführung und Frische der Farbe nur sehr Weniges messen kann. Häufig erscheint der Meister allerdings trocken und schwach.

I. 829 e. II. 837 d.

Vincenzo Catena, dessen Hauptmerkmal eine grosse Milde in der Auffassung und Weichheit der Behandlung ist, war zu seiner Zeit besonders als Bildnissmaler berühmt.

I. 829 k. II. 837 i.

Die Glorie des h. Ambrosius von *Basaiti* (Frari, 3. Cap. l.). — Es thut einem leid, so schöne Begeisterung stören zu müssen; aber der Verfasser hat offenbar dieses (schon oben unter L. Vivarini angeführte) grosse Altarblatt in den Frari in zu günstigem Lichte gesehen, indem er es in der I. Auflage als „ein Wunderwerk“ bezeichnet, „das sich fast allein mit den drei Hauptbildern Bellini's messen kann.“ Die Zusammenwirkung bringt schon an und für sich nichts von höchster Vortrefflichkeit hervor; am allerwenigsten bei zwei Meistern untergeordneter Bedeutung. Sodann war das Bild Luigi's letztes Werk und fällt in eine Zeit, wo die neue Weise, durch Giorgione eingeführt, schon eingedrungen, welcher Basaiti nicht gewachsen war. Das Bild ist in der That auch sehr trocken ausgeführt und in den Formen eckig und ohne Anmuth.

I. 829 l. II. 837 k.

Von *Pier Maria Pennachi,* der „Petrus Maria Tarvisio“ zeichnet, findet sich in der Hauptkirche seiner Vaterstadt eine Madonna in der Glorie. Aelter als er ist *Girolamo da Treviso,* der, wie es scheint, einer andern Familie angehört *(Aviano).* Auch von diesem sieht man im Dom zu Treviso eine grosse Tafel in Tempera mit reicher Architektur: Madonna und Kind auf dem Throne, zwei Engel und zwei Heilige, zumeist an die Schule von Vicenza erinnernd. *Girolamo da Treviso* d. j., wahrscheinlich ein Sohn des Pier Maria Pennachi, war zugleich mit Hans Holbein am Hofe Heinrichs VIII. angestellt. Von ihm könnte der h. Rochus

mit Hieronymus und Sebastian in vortrefflicher Landschaft, eine grosse Tafel in der Sacristei der Salute zu Venedig sein, deren Styl sich zwischen Cima und Lorenzo Lotto mitten innen hält. Von demselben ist wohl auch das S. 968 angeführte Bildniss im Pal. Colonna.

I. 830 b. II. 838 d.

Die hier ausgesprochene Vermuthung (bez. der noch immer dem P. Perugino zugeschriebenen Fusswaschung von 1500, in der Akademie zu Venedig, Nr. 265) trifft keineswegs zu. Dieses Bild kann man mit grösster Sicherheit dem *Boccacio Boccaccino* von Cremona zuschreiben. Dieser letztere, das Haupt der Schule von Cremona, gehört überhaupt zu den fast regelmässig verkannten Meistern, und kommt unter allen möglichen, nur nicht seinem eigenen Namen vor. In Venedig selbst, wo das mit Recht so berühmte Bild der Akademie, das einzige, das der Meister bezeichnet hat, sich befindet, hört man seinen Namen nie aussprechen, wenn nicht etwa bei Gelegenheit der thronenden Madonna, in St. Giulian, welche allerdings dem Cima verwandt ist, in Bezug auf die Anordnung, den architektonischen Hintergrund und die arabeskenartigen Verzierungen. Fast noch mehr aber erinnert diese Tafel an Buonconsigli. Jedenfalls ist das Werk weit entfernt von der Vortrefflichkeit des Boccaccinischen Jugendbildes in der Akademie. Die Köpfe sind etwas hölzern, die Zeichnung überhaupt etwas plump und schwerfällig. Dagegen gilt für Giov. Bellini eine Madonna mit dem Kinde in dem Saale des Bibliothekars zu S. Marco; für unbekannt ein ähnliches in der Akademie, für Benvenuto Garofolo ein weibliches Brustbild, Zingarella genannt, im Pal. Pitti zu Florenz u. s. w., sämmtliche von Bocc. Boccaccino's Hand. Gründlich kennen lernen kann man diesen Meister, der sich durch gewisse Sonderbarkeiten, wie z. B. kugelrunde Köpfe, gläserne Eulenaugen u. s. w. verräth, nur in seiner Vaterstadt, deren Besuch überhaupt viel zu sehr vernachlässigt wird. Dort ist von ihm der Chor des Domes mit Fresken ausgemalt, so wie später das Hauptschiff von ihm und seinen Schülern: *Camillo Boccaccini, Pietro Bembo, Altobello da Melone, Galeazzo Campi u. s. w.*

In Venedig erinnere ich mich, noch in der Kirche S. Stefano eine Vermählung der heil. Catharina, und das Seitenstück mit den zwei stehenden Heiligen Hieronymus und Joh. dem Täufer gesehen und untersucht zu haben, die mir entschieden der Eindruck machten von des alten Boccaccino Hand zu sein.

Die Madonna mit Heiligen in der Brera (von 1532) ist von dem ebenerwähnten Sohne *Camillo*, dessen Namen sie auch trägt, und dessen schon sehr entwickelte Kunstweise sich weit genug entfernt von der seines Vaters, eines Quattrocentisten, der aus der Schule des Giov. Bellini hervorgegangen. — Hier lässt sich noch einschalten ein trotz seiner geringen Bedeutung nicht ganz zu übersehender Schüler des Giov. Bellini, *Marco Bello*, der sein Leben lang zweierlei Compositionen: eine Vermählung der heil. Catharina und eine Beschneidung mit absonderlich kleinen, unschuldigen Köpfchen gemalt und wiederholt zu haben scheint. Verschiedenes in Venedig; ein besonders gelungenes Bild in der städtischen Sammlung zu Rovigo. — Hier ist auch die Stelle ein Wort

von Ravenna zu sagen, von wo *Nicolaus Rondinelli* herstammt, der in Venedig die Schule des Bellini besucht, dessen Styl er sich ganz und gar angeeignet. Zwei Seitenstücke von seiner Hand und mit seinem Namen bezeichnet, besitzt Pal. Doria zu Rom. Natürlich muss auch dieser Meister in seiner Vaterstadt aufgesucht werden, wo man ausser ihm noch den Namen *Benedetto Coda*, *Francesco* und *Bernardo Cotignola*, *Gasparo Sacco* von Imola und dem späteren *Luca Longhi* von Ravenna begegnet.

I. 831 a. II. 839 c.

Das hier (und anderwärts) ausgesprochene Urtheil über *Matteo di Giovanni* von Siena mag seine Berechtigung haben, wie es denn auch mit dem Rumohr'schen Urtheil so ziemlich übereinstimmt, hat für mich aber etwas Unbegreifliches und beruht jedenfalls auf beschränkter Anschauung. Wer z. B. das Altarbild des Meisters in dem (gewöhnlich geschlossenen) Kirchlein der Madonna della Neve zu Siena gesehen hat, der kann doch kaum dem Eindruck sich verschliessen, dass er hier vor einem der anmuthigsten Bilder dieser Art steht, die irgend eine Schule aufzuweisen hat. Der so viel geschmähte Matteo di Giovanni erscheint darin keineswegs als Manierist, sondern im Gegentheil als gewissenhafter und von innen heraus schaffender Künstler, der seine Seele den Gestalten eingehaucht. Die Köpfe nicht nur, sondern auch die Hände sind belebt, die Geberden sind sprechend, überall ist Wahrheit, Abwechslung und Ausdruck, und was lässt sich anmuthigeres denken als die mit Schneeballen spielenden Engelchen? — Was nun die so bitter getadelten verschiedenen Redactionen seines Kindermordes betrifft, so fassen wir zunächst den in S. Agostino in's Auge. Zugegeben sei, dass in den Henkern und den Müttern manches Hässliche unterläuft; aber ein Streben nach Schönheit ist unverkennbar neben dem nach Ausdruck und Charakter, welches letztere sicher auch erreicht ist. A. Mantegna und A. Botticelli, von denen allein man sich eine solche Composition vorstellen kann, würden sie nicht viel anders gegeben haben. Die Architektur endlich mit den Medaillons und anderen halberhabenen Arbeiten, mit Goldmosaik u. s. w., die fliegenden Gewänder, darunter eines von Goldstoff, einer Mutter angehörig deren Kind sich mit liebenswürdiger Bewegung an sie klammert, während ein Henkersknecht es am linken Beine zerrt; — die blonden flatternden Haare, die helle Färbung von trefflicher Erhaltung, Alles ist von grossem Reize und trägt zur Wirkung des Ganzen bei. In Formen, Angabe der Umrisse und Ausführung finde ich grosse Uebereinstimmung mit dem trefflichen Bartolommeo Vivarini. Dieses Bild trägt die Jahreszahl 1482. Um 9 Jahre später ist das in den Servi di Maria gemalt. Ueber letzterem ein Aufsatz mit 4 Heiligen und 2 Engelchen in Anbetung vor der heil. Mutter mit dem Kinde. Dieses ist von der reizendsten Bewegung, die Heiligen sind ausgezeichnet schöne und würdige Charaktere. — Allerorten in Siena findet man Werke des Meisters, darunter Manches vielleicht weniger Gelungene.

I. 832 a. II. 840 a.

Die Bilder des *Benedetto Bonfigli* haben hie und da auffallende

Uebereinstimmung mit Carlo Crivelli, besonders in den Nebensachen, dem Marmorgetäfel mit steinernen Friesen, den Engeln mit Laubgewinden u. s. w. Ausserdem sind sie kenntlich an der sehr hellen Färbung von sehr schwachem Ton, an den blonden krausen Haaren, gewöhnlich mit Rosenkronen, u. s. w.

I. 832 h. II. 841 f.

Das hier erwähnte Altarbild des *Niccolò Alunno di Foligno* in S. Niccolò zu Foligno, ist sein Hauptbild, dasselbe das in Frankreich gewesen, und dessen Altarstaffel in 6 Abtheilungen (von 1492) sich noch jetzt in der Galerie des Louvre befindet. — Das Bild in La Bastia ist wohl eines der letzten Werke des Meisters, bezeichnet 1499. Es stellt vor die Jungfrau mit dem unbekleideten Kinde das sie liebevoll an sich drückt. Vier Engelchen umstehen den Thron, musizirend und anbetend. Zwei Heilige links und rechts. Die Altarstufe besteht aus mehreren Abtheilungen, in der Mitte eine Pietà mit weinenden Engeln, die Motive, wie immer bei ihm, etwas derb ausgedrückt. Ueberhaupt hat N. Alunno meistens viel Dramatisches in der Auffassung und im Ausdruck etwas leidenschaftlich Bewegtes. Noch sei eines von den zugänglichsten Bildern des Meisters hier angeführt: der auf beiden Seiten bemalte Altarschrein aus dem Hospital zu Arcēvĭa bei Foligno, welches Pius IX. der Pinacoteca von Bologna zum Geschenk gemacht. Einerseits Madonna das Kind auf ihrem Schoosse anbetend, rechts der heil. Sebastian, links der heil. Franciscus. Engelchen halten Blumengewinde darüber; oben Gott Vater mit der Krone in der Hand. Auf der Rückseite die Verkündigung. Ein ausgezeichnetes Werk, die Köpfe zumeist vortrefflich erhalten.

I. 836 e, f. II. 844 f.

In S. Francesco in Monte (Zoccolanti) zu Perugia befinden sich von Meister *Pietro Perugino* theils Tafelbilder, theils Fresken (jetzt in die Pinacoteca versetzt). Unter den letzteren auch die angeführte Anbetung der Hirten, im Jahre 1856 von der Wand abgenommen. Dieses hat sehr gelitten und war auch nie eines von P.'s ausgezeichneten Werken. Die Anbetung der Könige in dem Kirchlein S. Maria de' Bianchi in P.'s Geburtsort, Città della Pieve, (welcher 1861 von einem Erdbeben heimgesucht worden) vom J. 1504, kaum weniger als 24 Fuss breit und 20 Fuss hoch, kann als Composition für P. sehr gut genannt werden. Die meisten Köpfe sind vortrefflich, die jugendlichen höchst anmuthig. Maria und der alte knieende König besonders gelungen; die Farbe dagegen ist ohne allen Reiz, trüb und erdig, wenigstens im gegenwärtigen Zustande, sie scheint aber von jeher kalt und kraftlos gewesen zu sein. Im Dom daselbst findet sich eine Taufe Christi, eines von Perugino's fleissigen Bildern; schwach dagegen ist ein grosses Altarbild von 1514, Madonna mit dem Kind und Heiligen; während aus demselben Jahre 1514 in der Kirche Servi di Maria, (vor der Stadt) Bruchstücke einer Kreuzabnahme, die Perugino auf die Wand einer Capelle r. vom Eingang gemalt, verschiedene Gruppen männlicher sowohl als weiblicher Gestalten von der seltensten Schönheit aufweisen.

Noch seien einige Hauptwerke des Pietro Perugino angeführt.

Die Kirche S. Agostino zu Cremona ist so glücklich eines der unbedingt tadellosesten Werke des Meisters, Madonna mit dem Kinde und mehreren Heiligen, zu besitzen, — ein Bild von vollendeter Schönheit und von seltener Kraft der prachtvollen Färbung; die Madonna namentlich, von feierlichem Ernst, höchstem Adel und unendlichem Liebreiz, ist dem Meister von Perugia kaum jemals in ähnlichem Grade gelungen. Der heilige Augustinus ist sicher einer der tüchtigsten Charaktere die P. je gemalt, von gewaltiger Kraft und männlicher Entschlossenheit, die sich besonders im Munde ausspricht, ohne der hohen Würde der ganzen Erscheinung Eintrag zu thun. Das Bild ist in Paris gewesen und ist dennoch von der vollkommensten Erhaltung. Mit Namen und dem Jahre 1494 bezeichnet.

Einige Jahre später war P. für Fano beschäftigt, wo die Kirche S. M. Nuova 2 grosse und höchst bedeutende Altarbilder: eine Verkündigung und eine Jungfrau auf dem Throne mit dem Kinde und verschiedenen Heiligen bewahrt (von 1497 und 98.).

I. 836 l. II. 845 h.

Ingegno. Streitig kann man auch nennen das Fresco einer Madonna mit dem Kinde, von Cherubim umgeben, an dem Stadtthor Porta di S. Giacomo zu Assisi, von vollen Formen und ausgezeichnet schönen Typen, von kräftiger und entschlossener dabei aber fleissigster Ausführung; von Rumohr dem *Andrea Luigi*, gen. *Ingegno*, zugeschrieben, dem Augenschein nach aber von *Pinturicchio.* — In der kleinen Kapelle, Madonna della Luce zu Perugia, ist eine Wandmalerei zu sehen, Madonna mit dem Kinde und den hh. Francesco und Ludovico di Tolosa, welche dort mit grosser Bestimmtheit dem Ingegno zugeschrieben wird. An der Decke Gott Vater, die vier Evangelisten und Engel, darin ich *Domenico di Paris Alfani's* Hand zu erkennen glaubte. (In diesem Kirchlein war Rafaels Krönung der Jungfrau, jetzt im Vatican.) — Wenn sodann Passavant dem Ingegno eine von der Wand abgenommene Freske im Hause des Marchese Gualterio zu Orvieto zuschreibt, so scheint er mir entschieden im Irrthum zu sein, denn die fragliche, anmuthig jugendliche Gestalt trägt unverkennbar den Charakter des *Luca Signorelli* an sich.

I. 838 b. II. 847 a.

In S. Andrea zu Spello findet sich ein grosses Altarbild von *„Magro Bernardino Perusino, alias el Pinturicchio“*, Madonna auf dem Throne mit 4 Heiligen; am Fuss des Thrones sitzt der Täufer als Kind mit einem Tintenfass neben sich und sein Ecce Agnus schreibend. Im Ganzen ein vortreffliches Bild, besonders gelungen die Engelchen, die Hauptgruppe aber in der Farbe sehr trocken und die Ausführung im Ganzen etwas ärmlich. —

Die sogenannte rafaelische Handzeichnung in Casa Baldeschi zu Perugia ist zwar ausgezeichnet schön, besonders die Pferdeköpfe; Einzelnes aber ist sehr vernachlässigt, die Figuren sind zum Theil von übermässiger Länge und ich verliess das Haus mit der Ueberzeugung, dass die vielbesprochene Zeichnung ein Werk des Pinturicchio sei. Ihre beweisende Kraft reduzirt sich demnach auf ein Minimum.

In Perugia kommt der Meister noch mehrfach vor; so z. B. bei den Minori Osservanti von S. Girolamo, wo im Chor eine fast 12 Fuss hohe Tafel des P. hängt: Madonna mit dem Kind auf hohem Throne von Heiligen umgeben, mit ausgezeichnetem landschaftlichem Hintergrund. In meinen Aufzeichnungen finde ich das Bild mit wahrer Begeisterung beschrieben. — Ein Hauptwerk des P. von 1495 besitzt auch die Akademie der schönen Künste von Perugia. — In kleinen fast miniaturartigen Tafelbildern, deren mehrere auf uns gekommen, ist der Meister nicht sehr glücklich; so hängt im Pal. Pitti ein Bildchen (Nr. 341) Epifania genannt, von sehr überfüllter Composition, darunter verschiedene geistlos-läppische Köpfe, während das Ganze kleinlich und schülerhaft ausgeführt ist. Grösser und auch besser, wiewohl aus P. letztem Lebensjahre (1513) ist die Kreuzschleppung, welche die Familie Borromeo zu Mailand besitzt.

I. 839 d. II. fehlend.

Die Darstellung im Tempel im linken Seitenschiff von S. Agostino zu Arezzo hat viel Niederländisches in Haupt- und Nebenfiguren und eine so abscheulich trockene, graue und schwache Färbung, dass es kaum für etwas anderes als das Werk eines flandrischen Schülers des Pinturicchio wird gelten können.

I. 839 e u. folg. II. 848 d u. folg.

Das von der Strasse abgelegene Städtchen Trevi enthält höchst wichtige Bilder des *Spagna* in der Madonna delle Lagrime. In der zweiten Capelle links sieht man, von Spagna's Hand gemalt, zu beiden Seiten zwei einzelne Gestalten von Heiligen, links Cäcilia, rechts Catharina, letztere besonders ausgezeichnet und neben dem schwachen, nachlässig ausgeführten Perugino höchst vortheilhaft hervortretend; die heil. Catharina mit dem etwas nach rechts geneigten Köpfchen ist so ernst zugleich und mild, so seelenvoll im Ausdruck, von so vollkommenem Oval und so zart von Zügen, dass Rafael in seinen Jugendjahren kaum etwas Schöneres geschaffen. Alles ist tadellos: Hände, Formen des schlanken Leibes, Falten der Gewänder; die Sicherheit der Umrisse und das Verständniss der Form lässt sich nicht übertreffen.

Das Bild in der Unterkirche S. Francesco zu Assisi findet sich in der Capelle des heil. Stephan, auch Cap. di S. Luigi genannt. Es ist bezeichnet mit dem Jahre 1516 und ohne Zweifel das Bedeutendste was uns von Spagna übrig geblieben. Die Mutter mit dem Kinde auf einem hölzernen Throne sitzend ist umgeben von sechs Heiligen. Die Gesichtsbildungen, besonders der weiblichen Köpfe mit stark ausgeladenen Backenknochen, (so dass die Wangen fast geschwollen aussehen), dabei auffallend kleine Augen und kleiner Mund, die sehr sorgfältige Ausführung und der schöne Schmelz der allerdings dünnen und freskenartig aufgetragenen Farbe, so zwar, dass die Zeichnung der Umrisse und die Schraffirungen stellenweise sogar durchscheinen: alles verräth den Meister auf das Entschiedenste.

Die Krönung Mariä im Chor der Zoccolantenkirche von Narni schien mir allerdings nicht von ihm zu sein, trotz der von jeher daran haftenden Benennung. Nur in der Altarstufe des 9 Fuss hohen Bildes glaubte

ich die Schule des Perugino zu erkennen. In der Krönung der Jungfrau aber mit den unten knieenden Aposteln und Heiligen, im Ganzen nicht weniger als drei und zwanzig, finde ich unverkennbar die florentinische Schule und würde den Namen *Ridolfo Ghirlandajo* oder *Raffaelin del Garbo* entschieden für passender halten als Spagna.

Der heil. Hieronymus im Pal. Colonna mit grossem fleischfarbenem Crucifix ist ein vortreffliches Bild, das die Bezeichnung Spagna mit Recht zu tragen scheint. — Im Pal. Pitti hängt im Corridore delle Colonnette eine vor wenigen Jahren erworbene Vermählung der heil. Catharina mit den Heiligen Antonius und Franciscus, darin die jugendlich unschuldigen Köpfchen, von Perugino's Typus abweichend, aber desto naturwahrer und lebendiger, der Benennung Spagna vollkommen entsprechen.

I. 839 unten. II. 839 c. fg.

Das Hauptwerk des *Giannicóla (Manni)* ist wohl der heil. Thomas, die Seite des auferstandenen Christus berührend, von sechs Aposteln und Heiligen umstanden, lebensgrosse Figuren, in S. Tommaso zu Perugia. In dem fast übertrieben kräftigen Ton der Farbe tritt die Nachahmung des Signorelli zu Tage. — Der zweite Saal des Cambio zu Perugia soll von oben bis unten von Giannicóla's Hand ausgemalt sein. Dem Augenscheine nach rührt das Ganze aus seiner späteren Zeit her: wir werden schon an spätere sienesische Einflüsse erinnert, namentlich an Pacchia, welcher seinerseits Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto vor Augen hatte und an Sodoma, an den die breite Wirkung und das Helldunkel gemahnt. Aehnlich das Altarbild daselbst: die Taufe Christi und zu beiden Seiten die Verkündigung, ebenfalls von Giannicóla, der auch darin, sowie in der Landschaft des Hintergrundes seinem Meister Perugino schon entwachsen ist. — An einem Pfeiler der Kathedrale zu Perugia hängen mehrere einzelne Heilige: vortrefflich. — Die Heimsuchung in S. Pietro zu Gubbio mit dem Monogramm des Meisters ist weit entfernt beschränkt peruginesk zu sein; auch hier lebhafte sienesische Anklänge. —

Von *Tiberio d'Assisi* genüge es die Fresken mit Vorfällen aus dem Leben des heil. Franciscus in der Capella delle Rose der Madonna degli Angioli (unterhalb Assisi) von 1518 anzuführen, denen es weder an Schärfe noch an Bestimmtheit gebricht. —

Die angeführten Fresken des *Eusebio di S. Giorgio* in S. Damiano sind vom Jahre 1507; zwei Jahre älter (im Mantelsaum der Jungfrau die Jahreszahl 1505) ist das von Vasari erwähnte und ausdrücklich dem Eusebio zugeschriebene Bild der Anbetung der Könige, welches aus S. Agostino in den letzten Jahren ins Museum zu Perugia übergegangen ist — ein Bild von nicht geringer Bedeutung, eine reiche Composition, übrigens ganz peruginesk mit etwas Kleinlichem in den Zügen der kleinen Köpfe, und etwas harter Farbenwirkung. An Rafael zu denken, ist keine Veranlassung. Sieben Jahre später malte Eusebius ein mit Namen und 1512 bezeichnetes Altargemälde für S. Francesco dei Zoccolanti zu Matelica (bei Fabriano): Madonna mit dem Kinde auf dem Throne, der von dem jugendlichen Täufer, einem heil. Antonius, Andreas und einem

jungen Mönch umstanden wird; ein junger schwarzgekleideter Mönch kniet unten. Die Ausführung, zwar im Ganzen dünne und trocken, kommt übrigens der Rafaelischen Weise nahe, besonders in dem schönen Kopfe des h. Andreas mit langem Haar und Bart und kräftig braunem Fleischton. Die Predella mit 3 Wundern des h. Antonius ist sehr schwach und kann kaum von derselben Hand sein.

I. 839 k. II. 849 c.

Unter den eigentlichen Schülern und Gehülfen Perugino's ist vielleicht noch der Erwähnung werth *Sinibaldo Ibi,* der von 1505 bis 20 in Gubbio beschäftigt war. Die Hauptkirche daselbst besitzt von ihm eine Madonna mit dem Kinde auf dem Throne mit S. Ubaldo und S. Sebastiano, oben knien zwei Engelchen; Goldgrund. Der Thron mit einem bunten Teppich vorn ist mit seinem Dache von etwas barocken Formen; daher das Ganze wohl aus den letzten Jahren des Künstlers. Die heilige Mutter und das Kind sind reizend, aber etwas verwaschen und von flauer Zeichnung. Ueberhaupt ist das Ganze zu verschwommen in den Umrissen. Auch in Perugia kommt der Künstler hie und da vor. Die Kirche S. Francesca Romana zu Rom besass ein bezeichnetes Altarblatt des „Sinibaldo Perugino", welches im Jahre 1858 zu verkaufen war.

„Die *Alfani*" gehören ihrer Anschauungsweise und ihrer ganzen Richtung nach schon einer späteren Generation an, und sind eher Nachahmer Rafael's, als Schüler Perugino's zu nennen. Der Vater *Domenico di Paris Alfani,* zu Perugia geboren im selben Jahre wie Rafael (1483), lebte noch 1536. Ohne alle Erfindungsgabe schloss er sich eng an Rafael an, mit dem er befreundet war und der zuweilen gradezu Cartone für ihn zeichnete. So zu dem Bilde des Domenico von 1518 in S. Gregorio della Sapienza Vecchia zu Perugia. Nahe verwandt mit diesem ist ein Altarblatt des Künstlers von 1521 im Dom zu Città della Pieve. Die Köpfe sind unmittelbar von Raphael entlehnt, von dem überhaupt das Ganze abhängig erscheint. Die Ausführung ist zwar etwas dünn, die Farbe braun und trocken, doch könnte sich jede Sammlung zu einem solchen Bilde noch Glück wünschen. Kälter in der Empfindung und mehr als Nachahmung des Andrea del Sarto, welcher hier dem Künstler absolut vorgeschwebt, erscheint das Altarbild mit Madonna und dem Kinde, zwei Heiligen und zwei Engelchen von 1532 in der Kirche S. Giuliana zu Perugia. Einer bedeutend späteren Zeit (vielleicht erst 1540) gehört offenbar schon an ein Altarbild in S. Francesco dei Conventuali, welches ohne Zweifel dem Zusammenwirken von Vater und Sohn seinen Ursprung verdankt. Letzterer, *Orazio Alfani*, lebte von 1510 bis 1583. Es ist eine Composition wie deren das XV. Jahrh. noch nicht kannte. Ganz vorn liegt das Christuskind nackt, die Mutter und Joseph knieen anbetend vor ihm; die heil. Anna schickt sich an das Kind zu waschen; drei Engelchen schweben singend über dem kupfernen Waschbecken. Der Styl zeigt ein Gemisch von Fra Bartolommeo, Parmeggianino u. s. w. Die Stellungen sind nicht ohne Anmuth, die Formen gewählt, aber sehr verflacht. Die Wirkung ist kalt, die Ausführung sehr dünn. An denselben Grundfehlern, die in dem Mangel an Wärme der Empfindung wurzeln, leidet ein anderes Altarbild, welches dem Orazio

ausschliesslich zugeschrieben wird. Rafael, Andrea del Sarto, Mariotto Albertinelli und noch viele Andere haben dem Künstler vorgeschwebt. Geschmacklosigkeiten, wie z. B. der rundlich-ausgezackte Teppich mit Quasten, eine Pyramide im Hintergrunde u. dgl., weisen auf noch spätere Zeit.

In ganz losem Verband mit Perugino steht vollends *Adone Doni,* in dessen Lebensgeschichte viel Verwirrung herrscht. Sicher ist, dass seine Thätigkeit zwischen 1540 und 1583 fällt, dass er in Perugia mit Raffaellin del Colle um 1545, ausserdem in seiner Vaterstadt Assisi und in ganz Umbrien vielfach thätig war. Eins seiner frühesten und besten Werke (wenn nämlich von ihm) ist die Anbetung der Könige in San Pietro zu Perugia, worin sich neben peruginischen Anklängen schon allerlei fremdartige Einflüsse geltend machen. In der unteren Kirche von S. Francesco zu Assisi wird ihm (mit gutem Grund, wie es scheint) ein Abendmahl mit 1573 bez. zugeschrieben. Der Künstler hat sich beflissen seinen Vorwurf würdig darzustellen und seine Gestalten zu beleben. Modellirung und Ausführung sind fleissig; die Zeichnung ist michelangelesk, freilich ohne tiefes und wahres Verständniss der Form. Ganz unerquicklich aber sind die Fresken von seiner Hand in der Cap. S. Stefano derselben unteren Kirche, worin eine durchaus äusserliche, kalte und leere Nachahmung michelangelesker und rafaelischer Motive zu Tage tritt. Doni malte auch viel zu Gubbio, woselbst man im Dom z. B. 3 Altarbilder von ihm sieht: eine Kreuztragung, freie Copie nach Rafael's Spasimo, und eine Grablegung, der bekannten Gruppe des Michel Angelo entnommen. Das erste ist ein fleissig gemaltes aber geistloses Bild ohne Leben, von trockener, saftloser Färbung und kaltem Ton. Die Charaktere seiner Männer aus dem Volk sind von abstossender Hässlichkeit. Besser, in Bezug auf Färbung wenigstens, ist das dritte Bild, eine Kreuzabnahme, welches lebhafte und frische Localfarben, allerdings ohne Schmelz und Harmonie, dabei eine zarte Pinselführung und liebevolle Vollendung zeigt.

Hier lässt sich ausserdem, als Nachahmer des Perugino und mehr noch Mitarbeiter des Pinturicchio, *Gerino da Pistoja* einreihen, dessen frühestes Bild von 1502 die Kirche S. Agostino zu Borgo San Sepolcro aufzuweisen hat. Es ist eine Art Kirchenfahne mit Leimfarben gemalt: die Madonna schützt ein Kind vor dem Versucher den sie mit einem Prügel vertreibt; links unten kniet die Mutter (das Kind ist nur mit schwarzer Kreide gezeichnet). Das grosse Altarbild von Gerino, aus dem Jahre 1529, in den Uffizien zu Florenz, im Style von dem erstgenannten natürlich sehr verschieden, zeigt kaum einen Fortschritt. Der Künstler ist noch immer in der Nachahmung des Perugino befangen; die Färbung ist blass und die goldgelben Haare sind von so sonderbarer Helle, dass sie lichter erscheinen, als der an sich doch kraftlose Fleischton.

. 840 a. II. 822 c. u. folg.

Fra Carnevale, eigentlich *Bartolommeo Corradini,* aus Urbino, starb im Mai 1484. In dem Bilde der Brera zu Mailand, wo der Herzog Federico von Urbino in Stahlrüstung vor der Jungfrau mit dem Kinde, von vielen Heiligen und Engeln umstanden, kniet, so wie in allem was von diesem

Meister bekannt ist, herrscht absolut nur Eines, die Nachahmung des Piero della Francesca vor, und zwar in solchem Grade, dass neuere Forscher, wie z. B. Cavalcaselle, seine Thätigkeit als Maler geradezu ableugnen, die Beweiskraft der vorhandenen Documente in Abrede stellend. Mir scheint von seiner Hand, ausser dem Mailänder Bild, ganz entschieden ein staffelförmig aufgebautes Bild mit der Verkündigung, Madonna mit dem Kinde auf dem Throne und mehreren einzelnen Heiligen, in der städtischen Gallerie zu Perugia zu sein; so wie endlich ein kleines Bildchen, in der Kirche delle Grazie bei Sinigaglia. Dieses Bildchen von 2 Fuss Höhe, stellt vor die h. Jungfrau mit dem Kinde auf dem linken Arm; zu beiden Seiten je ein Engel. (Letztere, wie die Madonna, Halbfiguren.) Hintergrund ein Zimmer mit einer Fensteröffnung: auf einem Gestell ein Körbchen mit Linnen. Die Mutter hat ein weisses Tuch auf dem Kopf, welches kein Härchen sehen lässt. Das Kind hält eine weisse Rose in der Linken und segnet mit der Rechten; es ist von unschönen Formen und ernstem, ja finsterm Ausdruck; auch der Engel rechts sieht mürrisch drein. Beide Engel stehen mit übergeschlagenen Armen. Das Bildchen stimmt in allen Theilen mit dem Brera-Bilde, kann aber nun und nimmermehr für P. della Francesca gelten. Fra Carnevale ist steifer, ängstlicher und unfreier als der Meister, auch in der Farbe härter und kälter; seine Lichter sind viel dicker aufgetragen, und weniger verschmolzen: sie modelliren bei weitem nicht mit dem feinen Verständniss, das man bei jenem bewundert; es fehlt der Schmelz des Meisters, dem hauptsächlich nur die Aeusserlichkeiten abgesehen sind.

Bedeutender als die Verkündigung *Giovanni Santi's* in der Brera sind allerdings seine Altarbilder in Urbino; darunter obenan die grosse Tafel in S. Francesco mit der Jungfrau und dem Kinde auf dem Throne, der von vier Heiligen umstanden ist; vorn kniet die Familie des Stifters. In den Formen zwar etwas mager, glänzt das Bild um so mehr durch den schönen Schmelz der Behandlung. Die Hospitalkirche (Santa Croce) zu Fano besitzt jedoch eine grosse Tafel mit der sich keine zu Urbino messen kann. Die Jungfrau auf einem erhöhten Throne sitzend hält das Kind auf ihrem Schoos segnend, in der Linken eine Nelke haltend, um den Hals das gewöhnliche Corallenschnürchen des Giovanni Santi. Neben dem Throne die h. Helena, mit der Linken ein grosses Kreuz, mit der Rechten einen Nagel haltend. Ausserdem die Heiligen Zacharias, Sebastian und Rochus. Man kann dieses als ein tadelloses Werk bezeichnen. Die Gestalten sind edel, die Zeichnung ist scharf, die Ausführung sehr fleissig und die Farbe vortrefflich. Der Faltenwurf hat durchaus nichts Eckiges. In der Kirche Santa Maria Nuova ebenda ein gutes aber sehr verwahrlostes Bild von demselben. Als Hauptwerk des Meisters werden die Fresken in der Dominikanerkirche zu Cagli gerühmt, die ich leider nicht gesehen habe.

Marco Palmezzano lässt sich nur uneigentlich als Nachfolger des Mantegna bezeichnen: er verfolgt ganz entschieden die Richtung des Melozzo da Forli, als dessen Schüler er sich auf seinen Bildern meistens ausdrücklich nennt. Auf keine andere Weise ist nemlich die in grammatikalischer Beziehung auffallende Bezeichnung zu deuten, die er auf

mehreren seiner früheren Bilder angebracht: „Marchus de Melotius.“ Noch seltsamer ist die Inschrift die man auf einem der drei Bilder der Brera liest: „Marchus Palmizanus Foroliviense fecerunt (sic!) 1493.“ Schwach wie seine Sprachkenntnisse sind auch seine Erfindungsgabe und seine gestaltende Kraft. Seine Köpfe, besonders die der Jungfrau und des Kindes, so wie der weiblichen Heiligen sind meist von bürgerlichem, ja ärmlichem Charakter und geistlos beschränktem Ausdruck. Der Reiz von Palmezzano's Bildern liegt hauptsächlich in der fleissigen und zierlichen Ausführung der Nebendinge, der Thronsitze mit Arabesken, nach Art der Ferraresen, der ausgedehnten landschaftlichen Hintergründe u. dgl. und in der schönen hellen Färbung, die in seinen besten Werken die Frische und den Schmelz eines Cima erreicht, dagegen aber auch zuweilen entsetzlich dürr und trocken ist. In seiner Vaterstadt Forli, sieht man noch zahlreiche Wandgemälde und Altarbilder von ihm; die oben angeführte Bezeichnung wird aber dort auch jetzt noch verkehrter Weise auf den alten Melozzo gedeutet. Eines seiner gelungensten Werke, vom J. 1501, sieht man in S. Francesco dei Zoccolanti zu Matelica. Eine kleine heilige Familie mit der Magdalena, mit der echten Bezeichnung des Meisters und daneben der (falschen): „Andrea Mantegna“ besitzt der Graf Maldura zu Padua. Zahlreich sind seine Bilder in Rom und in der Romagna. P. erreichte ein hohes Alter und man kann seine Thätigkeit fast durch 50 Jahre verfolgen. Aus dem J. 1537 sind noch 2 bezeichnete Bilder vorhanden, eines eine Kreuzigung in den Uffizien, das andere eine thronende Madonna mit dem Kind und 6 Heiligen im Museo Laterano zu Rom, woselbst auch noch ein Seitenstück zu diesem; wahrscheinlich aus derselben Zeit, wo nicht noch später (die Aufschrift ist verwischt.)

Girol. Genga, Maler, Bildhauer und Baumeister aus Urbino (1476 bis 1551) genoss in seiner Jugend den Unterricht des Luca Signorelli, später des Pietro Perugino, bei dem er Rafael kennen lernte. Das hier angeführte Bild in der Brera ist beinahe das einzige von ihm übrig gebliebene und gehört augenscheinlich einer spätern Zeit an. Dasselbe zeigt auch nicht die entferntesten Anklänge an G.'s grosse Lehrmeister: es ist ein manierirtes Produkt von abstossender Wirkung, von kurzen, knorpligen Formen, wulstig im Faltenwurf, hart in der Ausführung und unharmonisch in der Färbung. — Hier lässt sich der Hauptmeister von Faenza: *Giambattista Bertucci* einschalten, von dem die städtische Sammlung seiner Vaterstadt ein gutes Bild, die stehende Jungfrau mit dem Kinde, dabei der Täufer und fünf Engelchen, besitzt, bez. Joãnes baptista de Fauentia pinx. 1506.

I. 939. II. 823, 951.

Noch mag hier eine Stelle finden der aus Urbino gebürtige *Timoteo Viti* oder *della Vite* (ca. 1470—Oct. 1523), der vielleicht als Rafaels erster Lehrer zu betrachten ist, da er, 1495 aus der Lehre bei Francesco Francia entlassen, nach Urbino zurückging. Das Bildchen des zwölfjährigen Knaben im Pal. Borghese hält Passavant möglicher Weise für Rafael's Bildniss von der Hand des Timoteo. Auch von ihm besitzt die Brera ein Bild: die Empfängniss mit dem Täufer und dem h. Sebastian, in den

Charakteren ziemlich schwach, ungewöhnlich hell in der Farbe. Besseres sieht man von ihm in seiner Vaterstadt, wo z. B. ohne Zweifel von seiner Hand in der Sacristei des Domes ein h. Thomas und ein h. Martinus, sitzend unter einem baufälligen Bogen mit zierlicher Landschaft, zu sehen sind. Die Köpfe der Heiligen erinnern ganz und gar an Perugino, Gewänder und Nebendinge an Fr. Francia, die zierlich gewissenhafte Ausführung steht auf der Höhe dieser Meister; offenbar ein Jugendwerk. Die Pinacoteca zu Bologna bewahrt ein sehr ansprechendes Bild einer h. Magdalena mit aufgelösten Haaren und die Kathedrale von Gubbio ein grosses Altarbild vom J. 1521, dieselbe Heilige stehend, mit dem Salbengefäss in der Rechten und einem Lilienzweig in der ausgestreckten Linken; vier Engelchen vorn singen und musizieren, ein anderer schwebt herab mit der Krone, ein sechster sitzt neben ihr auf einer abgebrochenen Säule. Hintergrund: Landschaft mit dem Noli me tangere und in der Ferne die drei Frauen nach dem Grabe gehend, darin ein Engel sitzt. Die Köpfe ausgezeichnet schön, die Formen voll, die Modellirung trefflich, wenn auch die Proportionen, so wie die Verkürzungen nicht durchaus glücklich sind. Helles Sonnenlicht: die Engelchen unten werfen Schlagschatten.

I. 841 a. II. 850 a.

Das angeblich früheste bekannte Bild des Francesco Francia in der Pinacoteca zu Bologna ist dazu erst durch Fälschung geworden, indem dessen ursprüngliche Bezeichnung 1494 war; es ist aber und bleibt ein herrliches Bild.

I. 843 a. II. 852 b.

Die Copie nach dem berühmten Bilde des *Fr. Francia* zu München soll urkundlich von *Ippolito Scarsellino da Ferrara* (circa 1600) sein.

I. 843 c. II. 852 e.

Für eines der Hauptwerke des *Giacomo Francia* kann unbedingt auch gelten das Altarbild der zweiten Kapelle rechts der Kirche S. Giovanni zu Parma, die Anbetung der Hirten vorstellend, mit Namen und dem J. 1519 bez., welches ausserdem, wie ohnedies Giacomo's Jugendwerke, füglich für ein Werk des Vaters gelten könnte. Noch überraschender ist in dieser Beziehung ein Männerbildniss mit landschaftlichem Hintergrund, das Ganze von ungewöhnlicher Feinheit, Naturtreue und Beseelung, im Pal. Pitti (No. 195). Die spätere Zeit des Meisters ist vertreten durch zwei grosse Altarbilder, davon eines aus dem J. 1544 in der Brera. Sie sind, wie es die spätere Zeit mit sich bringt, ungemein breit, dabei mit Freiheit und Entschlossenheit behandelt und von beinahe übertriebener Kraft der Färbung. (Der Meister starb 1557.) *Giulio Francia*, wahrscheinlich ein Bruder des Giacomo, arbeitete mit diesem gemeinschaftlich. — „*Jacobus de Boateriis*“, nur aus einer h. Familie im Pal. Pitti, welches diese Bezeichnung trägt, bekannt, hat ganz und gar den Charakter des Meisters und seine Behandlungsart, mit leisen Abweichungen, die man hie und da wiederzufinden glaubt. — Auch *Gio. Maria Chiodarolo* von dem ein Bild in der Pinacoteca zu Bologna, war ein Nachahmer des Francesco Raibolini.

I. 843 f. II. 852 l.

Die Fresken in S. Frediano zu Lucca sind jedenfalls das Bedeutendste was von *A. Aspertini* übrig ist. Nach dem Bilde der Pinac. zu Bologna würde man ihm diese Naturtreue und den seelenvollen Ausdruck nicht zutrauen, welchen die meisten Köpfe dort zeigen, die offenbar Porträte sind, darunter auch augenscheinlich das des Künstlers, ein schöner Kopf von etwa 35 Jahren mit blondem Bart, langem Haar und sprechendem Ausdruck. Der Bogen am Eingang der Kapelle zeigt Grau in Grau gemalte Felder, darunter z. B. ein Christus am Oelberg, der sich nicht schöner componirt denken lässt.

I. 846 a. II. 855, Anm. 2.

Der „heil. Hieronymus mit dem Löwen" zu Neapel ist allerdings von einer Autorität für ein Werk des *Hubert van Eyck* erklärt worden, eine Benennung, auf die dieses Bild sicher keinen Anspruch hat.

Noch unbegreiflicher ist es, dass jemals ein Machwerk, wie die Anbetung der Könige in der Kirche des Castello Nuovo zu dem Namen eines van Eyck kommen und der Ausgangspunkt eines geträumten Einflusses auf die neapolitanische Schule werden konnte: der heil. Joseph ist offenbar von Rafael entnommen, der Kopf des einen stehenden Königs sieht vollständig aus, wie ein jugendlicher Karl V. von Lucas von Leyden gemalt, das Ganze aber ist durchaus schwach und so trüb in der Farbe, dass man überhaupt an einen Meister nicht denken kann.

I. 847 d. II. 857 b.

Die Bezeichnung *Hugo van der Goes* für die Madonna Nr. 703 der Uffizien scheint mir durchaus unrichtig. Das Bildchen ist unverkennbar von *Memling*, obschon es leider gerade in den Köpfen gelitten hat und überhaupt in den Nebensachen, den Blumengewinden und dem landschaftlichen Hintergrund schöner und gelungener ist, als in der Hauptsache. Dagegen halte ich entschieden für Werke des Hugo van der Goes die beiden in den Uffizien dem Memling zugeschriebenen Nummern (776 und 782), ein Männerbildniss und ein h. Benedikt, beide zu allem Ueberfluss noch aus dem Hospital S. Maria Nuova zu Florenz stammend. Auch Nr. 741 daselbst, Mann und Frau vorstellend, „in der Art des Hugo", sind durchaus des Meisters würdig.

I. 877 g. II. 857 c.

Den „Tod der Maria" in der Gallerie Sciarra, habe ich in weit weniger günstigem Lichte als der Verfasser angesehen. Wer das Urbild dieser Composition, seit einigen Jahren in der Nationalgallerie zu London und dem *Martin Schön* zugeschrieben, einmal vor Augen gehabt, der kann sich bei einem Bildchen wie das bei Sciarra nicht mehr aufhalten. Viel bedeutender ist die pag. 848 a angeführte Kreuzabnahme im Pal. Doria, die des *Rogier v. d. Weyden* selber würdig ist.

I. 850 h. II. fehlend.

(Lucas v. Leyden, angebliches Selbstporträt in den Uffizien.) Der dicke, bartlose Mann in Seitenansicht mit langen, braunen Haaren und schwarzem Barett, ein goldenes Kettchen um den Hals, sieht eher mailändisch aus, von der Hand, die gewöhnlich Beltraffio genannt wird: nichts verräth, dass es einen Maler vorstelle.

I. 850, Anm. 1. II. 858 c.

Die „vier altniederländischen und altdeutschen Bilder“ in dem Conferenzsaal des städtischen Palastes zu Genua (ehedem Doria-Tursi) sind folgende: 1) ein grosser Triptychus, Albrecht Dürer genannt, Madonna mit dem Christuskind auf dem Schoosse, welches mit beiden Händen eine grüne Traube hält, links der h. Hieronymus mit Glatzkopf, rechts ein junger Bischof mit reichverziertem Stab und rothem Buch: hinter beiden eine Blumenhecke; ²/₃ lebensgross. Ist unverkennbar von dem Schüler oder Nachahmer Memlings, welcher in neuester Zeit als *Gerard David* ausgemittelt worden ist (Hauptbilder in Brügge und in Rouen).

2) Ein Crucifix mit Maria und Johannes von einem vortrefflichen Niederländer, den ich nicht zu benennen weiss. Sehr schön und bestimmt in Charakteren und Umrissen, ausgezeichnete Köpfe, alles normal und ohne Manier.

3) Triptychus mit Anbetung der Könige, Flucht nach Egypten, Verkündigung, von einem argen Manieristen, aus der spätern Zeit; kaum gut genug für Conincxloo.

4) Noch unbedeutender.

I. 851 g. II. fehlend.

Die zwei altniederländischen sog. „Juwelen“ der Gal. Colonna (die nicht so viel Ehre verdienen) sind aus viel späterer Zeit und möglicherweise gar von *Georg Fischer,* der im Anfange des 17. Jahrhunderts solche Andachtsbilder, meist aus Dürer's Kupferstichen zusammengetragen, malte.

I. 852. II. 861.

Das Porträt von *Albrecht Dürer's* Vater in den Uffizien No. 768 kann nicht genug bewundert werden: es ist von ergreifender Wahrheit und von jener so wohlthuenden Ruhe und dem Ernst der Bildnisse aus der alten Zeit; ein Kopf, der die Welt mit gesunden und hellen Augen ansieht. Von unendlicher Feinheit der Modellirung, welche Dürer später kaum mehr erreicht hat, übertroffen sicher nicht. Der Ton der Farbe ist ungemein klar und wahr; die Hände sind allerdings etwas knollig gezeichnet. Die Bezeichnung auf dem Bilde ist gewiss von späterer Hand, auf der Rückseite aber ist das 18 Zoll hohe Brettchen von Tannenholz mit dem Dürer'schen Wappen bemalt und der unverkennbar ächten Jahreszahl 1490. Dieses Werk des 18jährigen Künstlers ist also wohl sein frühestes Bild und zwar ist es in Oel gemalt. Was nun aber „sein eigenes phantastisch-costumirtes Porträt (ebenda, 1498)“ betrifft, so ist es wahrlich Zeit, dass man endlich einmal erkenne und sich mit der Wahrheit vertraut mache, dass das berühmte Florentiner Bild weiter nichts als eine spröde Copie ist und dass, wer das bewunderungswürdige Original sehen will, sich die Mühe nicht darf verdriessen lassen nach Madrid zu gehen.

Der Cavaliere Santangelo zu Neapel besass im J. 1861 ein ganz kleines Bildchen mit Dürer's Namen und 1508 bez., eine Frau auf einem Fensterrahmen sitzend und einen Kranz bindend, neben ihr ein weisses

Kätzchen; um den Fensterpfosten schlingt sich ein langes, vielfach gewundenes weisses Band mit dieser Aufschrift Ich Pint mit Vergis mein nit. Flüssig und durchsichtig gemalt, mit überall durchscheinender Zeichnung; von überraschender Erhaltung. — Im Hause Trivulzi zu Mailand befindet sich ein kleines vortreffliches und schön erhaltenes Brustbild des dornengekrönten Heilands, vollkommen ächt von 1514 AD.

Adam und Eva im Pal. Pitti sind nach meiner Ansicht die wirklichen Originale von Dürer's Hand, während in Madrid und in Mainz Copien sind.

In der Madonna vom J. 1526 in den Uffizien ist das Christuskind auch von seltsam verkrüppelten Formen: seine Aermchen sind wie Stumpfen. Seine ungeheure Stirne, die kurzen gelben Haare, und die kleinlichen Züge können nicht schadlos halten für das Leblose und sonderbar Zimpferliche in dem Antlitz der Maria.

I. 853 d. II. fehlend.

Der Cesare Borgia im Pal. Borghese scheint mir mit ziemlicher Sicherheit dem *Parmeggianino* zuzuschreiben.

I. 854. II. 863, 64.

Hans Holbein's d. j. unvergleichlich schönes Bildniss des Richard Southwell in den Uffizien ist von 1537. Die Aufschrift besagt nemlich, dass es aus dem 28. Regierungsjahre Heinrich's VIII. ist, welche Berechnungsart öfter auf Holbein's Porträten vorkömmt. Von den übrigen Holbein zugeschriebenen Bildnissen sind 2) der Greisenkopf in den Uffizien mit flachsweissem Bart und 3) ein halb schielender Mann auf rothem Grunde, unecht; ein sogenannter Zwingli und ein sogenannter Morus, ebenfalls unecht; 5) das Miniaturbild Franz I. im Harnisch zu Pferde, ist ein ächter *Clouet* von miniaturartiger Vollendung und der grössten Zierlichkeit. Was 6) H.'s Eigenbildniss in der Malersammlung betrifft, so weicht meine Ansicht von der des Verfassers ab; richtig ist, dass das ursprüngliche Blättchen Papier später in ein grösseres Blatt eingefasst ist, der Goldgrund aber ist alt, sowie der obere Theil des Kittels. Diese vorzügliche Zeichnung ist nur sehr wenig übergangen, unverkennbar ächt und die Person scheint mir unbedingt Holbein zu sein. Die Inschrift (IOANNES HOLPENIVS BASILEENSIS SVI IPSIVS EFFIGIATOR Æ. XLV.) ist nicht modern, sie mag aus dem Ende des 16. oder dem Anfange des 17. Jahrhunderts sein: aus den sichtbaren Spuren einer früheren Aufschrift geht aber deutlich hervor, dass sie nur eine aufgefrischte Abschrift ist, und zwar sieht man gerade das Wichtige: ipsius effigiator [dahinter noch das Wort „accuratissimus.“ — Z.] deutlich genug. — Das Männerbildniss im Pal. Pitti No. 223 hat auffallend platte breitgedrückte Formen, wie die spätere nürnberger Schule und dort namentlich *Lucidel* gen. *Neuchatel*, aufweisen. — Eines Prospero Colonna entsinne ich mich nicht in dem Palaste gleiches Namens; ein Lorenzo Colonna aber von „Holbein“ ist ein Niederländer in der Art des *Fr. Floris*, um 1560. — Im Pal. Borghese ist meines Wissens kein Holbein, wohl aber findet sich unter seinem Namen (Saal der Niederländer 35) nichts Geringeres, als ein ausgezeichnet schönes Bildniss des *Pietro Perugino* von ihm selbst gemalt. No. 37 daselbst, auch Holbein

genannt, wiewohl mit dem J. 1505 bez., ein alter bartloser Mann mit hellen Haaren, schwarzer Mütze und Pelzrock sieht durchaus dem Hans Burgkmair ähnlich. Nr. 20 endlich kommt dem Holbein am nächsten durch die Festigkeit der Zeichnung, hat aber doch nicht seinen Geist. Im Pal. Brignole zu Genua das Bildniss einer reizenden jungen Frau, verkehrter Weise Holbein genannt, ist am ehesten von *Fr. Floris.* Im Museum zu Turin ist zwar ein Bildniss des Petrarca „von Holbein" nicht echt, so wenig als ein Calvin (letzteres scheint *Bart. de Bruyn* zu sein), von 5 oder 6 andern zu geschweigen; ganz ächt aber ist ein kleiner Erasmus, sammtweich und fest dabei, leider aber verwaschen. Der Erasmus der Gallerie zu Parma endlich (1530), ist nach meiner Ansicht ächt und ausgezeichnet.

In einem der Säle des Pal. Manfrin hängt (oder hing) unter dem Namen Luca d'Olanda ein echtes Bildchen des Hans Holbein, welches die Jahreszahl 1513 trägt. Es stellt vor einen jungen Mann, einen silbernen Becher mit goldenem Rand in der Rechten haltend, die Linke auf eine helle Brüstung gestützt; die beiden Hände sind übermalt und das Ganze hat gelitten. Der Hintergrund zeigt dieselbe Renaissance-Architektur mit Arabesken und anderen Verzierungen, welche aus Holbeins jugendlichen Werken bekannt genug ist, und stimmt in dieser Beziehung namentlich überein mit einem HANS HOLBAIN 1513 bez. Bildchen, welches 1845 aus dem Nachlasse Johannes von Müller's nach Paris kam und seitdem durch verschiedene Hände ging, ohne zu Ehren zu kommen. Die Jungfrau nämlich sowie das Kind waren beide nicht nur sehr ängstlich gemalt, sondern im Charakter beinahe abstossend, so zwar, dass einer der Besitzer sich seitdem entschloss, sie gänzlich übermalen zu lassen. Auch die Gewänder, namentlich der Mantel der Jungfrau, im höchsten Grade steif und hart, lagen wie Blei auf den Schultern. — Auch das städtische Museum zu Rovigo hat einen echten Hans H. mit dem J. „1525", Bildniss des Königs Ferdinand, Carl V. sehr ähnlich sehend, meisterlich gezeichnet mit dicken Umrissen.

I. 856 f. II. 865 h.

(Das grosse Fenster des rechten Querschiffes in S. Giovanni e Paolo zu Venedig. Composition des *Bartol. Vivarini.*) An dieser Angabe ist keine Ursache zu zweifeln; das Fenster wurde 1814 erneuert, vielleicht auch die Aufschrift von 1473: mir erschien sie als die alte. Ausgeführt wurde die Glasmalerei von *Girol. Moceto,* wie ebenfalls die Aufschrift bezeugt.

I. 859. II. 868 Anm. 1*.

(*Lionardo da Vinci's* Medusenkopf in den Uffizien: ein Versuch nach Vasari's Schilderung.) Ganz einverstanden. Es ist keine suchende Hand, sondern eine fertige und entschlossene; doch an Caracci möchte ich nicht denken, eher an den Mailänder *Lomazzo,* dessen grübelnder Geist mit literarischen Tendenzen ganz gut zu einem solchen retrospectiven Versuch sich verleiten lassen konnte.

I. 868 c. II. 878 b.

Ein beachtenswerthes Werk des *Bernardo Luini* besitzt die Sacristei der Kirche della Passione zu Mailand: Maria, die sich auf den Leichnam ihres Sohnes stürzt, zu den Seiten mehrere andre Figuren. Bewunderungswürdig in diesem Bilde ist namentlich der Kopf der Madonna, sowohl im Charakter als in der Ausführung und in dem Schmelz der Farbe. Es ist offenbar ein Jugendbild des Meisters und das Auffallende daran ist die Uebereinstimmung mit Civerchio, welchen Luini sicher in seiner früheren Zeit sich zum Muster genommen.

I. 868. II. 879.

Francesco Melzi war allem Anscheine nach hauptsächlich Miniaturmaler, und unter allen Umständen, da er einem vornehmen und reichen Patriziergeschlechte angehörte, mehr Dilettant, als eigentlicher Künstler. Ganz sichere Bilder von ihm kommen nirgends vor. Das bedeutendste ihm zugeschriebene und fast des Luini würdige, besitzt das Berliner Museum. Dem Fr. Melzi wird gewöhnlich in Mailand zugeschrieben das grossartige Fragment der Madonna mit dem Kinde, ehedem an der Kirchenwand, jetzt in der Villa Melzi zu Vaprio, welches nach meiner festen Ueberzeugung keinen andern Urheber hat, als Leonardo selber. — *Cesare da Sesto,* hat in der Brera nur ein unverkennbar echtes Bild, die höchst zierliche Madonna mit dem Kinde. (Nr. 184.) Sein berühmtes Jugendwerk, die Taufe Christi, im Hause Scotti zu Mailand, ist sehr bezeichnend für ihn durch das Weichliche und beinahe Süssliche in den Charakteren, bei übrigens grosser Vollkommenheit der Formen. — Mit seiner ungewöhnlich hellen Färbung steht in vollem Einklange die von mannigfaltigem Gethier belebte, reiche und zum Theil phantastische Landschaft seines gewöhnlichen Mitarbeiters *Bernazzano.* Cesare's Hauptbild, die Anbetung der Könige zu Neapel, leidet ebenfalls an dem oben gerügten Fehler, und die angestrebte Eleganz wird entschieden zur Manier. Unter diesen Umständen ist die Angabe, dass er die Art des XV. Jahrhunderts wohl nie ganz abgelegt habe, durchaus irrig. Ein solches Festhalten an der Art des XV. Jahrhunderts ist gerade das, was dem hochbegabten Cesare zum grössten Segen gereicht hätte. Man sehe ausser dem oben Angeführten z. B. das 6theilige Altarbild des Meisters bei Duca Melzi, welches sicher das entwickeltste, in der Empfindungsweise vorgeschrittenste und in der weichen Ausführung freieste Bild der ganzen Leonardischen Schule ist. — Cesare da Sesto scheint eine Zeit lang in Rom zu Raphaels Gehülfen und vertrauteren Freunden gehört zu haben. Auch er theilte das Loos, kurz nach des grossen Meisters Tode dem Rückschritte zu verfallen, und zwar welchem Rückschritte! In der Sammlung des Vaticans hängt das traurige Denkmal dieses unerklärlichen Falles: ein grosses Rundbild mit Maria, dem Kinde und zwei Heiligen, welches ohne den deutlich geschriebenen Namen des Künstlers und das Jahr 1523, völlig unbeachtet bleiben würde. C. da Sesto gehört unbedingt zu den Künstlern deren Lebensgeschichte und Persönlichkeit, wenn uns Kunde davon übrig wäre, allein das richtige Schlaglicht auf ihre künstlerischen Leistungen werfen könnte.

I. 869 c. II. 879 k.

Gaudenzio Vinci. Ohne das Räthsel, das dieser Künstlername uns aufgiebt, durch urkundliche Belege lösen zu können, bin ich doch im Stande zu behaupten, dass der Urheber des prachtvollen Altarbildes zu Arona kein anderer ist, als *Gaudenzio Ferrari*, dessen mütterlicher Name höchst wahrscheinlich Vinci war, ein Familienname, welcher im Val Sesia, dem Vaterlande des Künstlers, noch jetzt vorkommt. Als Versuch einer Erklärung möge hier die Vermuthung stehen, dass Gaudentius Vincius, mütterlicher Oheim des G. Ferrari, ein zwar ganz verschollener Künstlername, der mir jedoch auch anderswo begegnet ist, namentlich in einem seltsamen Bilde des Hauses Sormani zu Mailand, mit der Ausführung dieses Altarbildes betraut, dieselbe ganz und gar oder doch in den wesentlichsten Theilen seinem damals noch wenig bekannten Neffen G. Ferrari überlassen habe. Dem sei übrigens wie ihm wolle, das angeführte Altarbild der Capelle S. Maria zu Arona, von 1511, stimmt ganz unverkennbar mit Gaud. Ferrari's sehr frühem Altarbild in S. Francesco zu Varallo und mit den ausgezeichneten Wandgemälden in S. M. delle Grazie, mit Namen und 1513 bezeichnet, so wie überhaupt mit allem was aus der früheren Zeit des G. F. in der dortigen Gegend, wie auch in Novara vorkommt. Was bei all' diesen Werken zu Tage tritt, ist zunächst die Schule des *Lorenzo di Pavia* (den ich viel eher als den *G. Giovenone* für seinen ersten Meister halte), sodann der Einfluss der Mailänder Schule, daneben der des Pietro Perugino, dessen Unterricht G. F. bekanntlich eine Zeitlang genoss; und bei alledem verdankt er schliesslich das Beste seiner entschiedenen Eigenart.

I. 869 e. u. folg. II. 880 folg.

Allerdings verdienen die Werke in *Gaudenzio Ferrari's* Heimat eine nähere Besprechung. Ausser den angeführten Wandgemälden in Varallo sieht man daselbst in der auf der Höhe gelegenen Kirche S. Gaudenzio hinten im Chor ein prachtvolles Altarbild in 6 Abtheilungen: Vermählung der h. Catharina, mit Joseph und verschiedenen Heiligen. Oben der Leichnam Christi von Maria und Johannes unterstützt u. s. w. — In der Hauptkapelle des Sacro Monte Christi Opfertod in zahlreichen plastischen Figuren naturgemäss gefärbt; an den Wänden ringsum Gruppen von Reitern, von Frauen mit Kindern und andere Zuschauer; an den Gewölben klagende Engel. In S. Christoforo zu Vercelli, wiederum hinten im Chor, ein kostbares Bild des Gaudenzio; die Scene ist in einen dichtbewachsenen Obstgarten versetzt, wo Baum an Baum steht, mit Früchten und rundköpfigen Engeln beladen. Die Schranken der symmetrischen Composition sind hier vollständig durchbrochen und in freiester Anordnung füllen den Raum 17 fast lebensgrosse Figuren. Der Kopf der Madonna ist von höchstem Adel und vollendeter Schönheit, Hände u. s. w. vortrefflich in der Zeichnung; die beiden Stifterinnen von grossartigem Charakter. In Sorgfalt der Ausführung, Schmelz der Farbe und Behandlung, feiner Modellirung, in der Anmuth der Bewegungen und dem Reiz des Helldunkels lässt dieses Bild, vielleicht das schönste das Gaudenzio je gemalt, nichts zu wünschen übrig. An den Seitenwänden des Chores die vier Evangelisten, colossal. Im Seitenschiff und

an den äussern Chorwänden, links und rechts ungeheuer grosse Fresken, (1532, 1534), voll schöner Einzelheiten, trefflich modellirter Köpfe, anmuthig gestellter Figuren; alles lebenswarm und von sprechendem Ausdruck, die Bewegungen der Natur abgelauscht. Doch verleitet ihn sein Naturell, ähnlich wie Pordenone, zu übergrossen Massen, die etwas leer erscheinen, und es mangelt an dem Ernst und der vollkommenen Durchbildung eines künstlerisch strengen Gewissens. Die Flächen sind zu gross, als dass die Behandlung nicht etwas flüchtig werden sollte; die Formen gehen zu sehr ins Breite, die Farbe ist zu verwässert und in der Gesammtwirkung kalt. In der Anbetung der Könige fehlt nicht der Kropfige, den Gaudenzio fast regelmässig anbringt. Noch verschiedenes Andere von G. an demselben Orte. — Nicht minder als hier war der Meister in Novara beschäftigt. Dort sieht man in der Sacristei des Domes ein grosses Altarbild mit der Vermählung der h. Katharina in Gegenwart von drei alten Bischöfen; die letzteren mit vortrefflichen, breit behandelten, charaktervollen Köpfen; die Madonna schön wie ein Leonardo, das Christuskind weniger gelungen. — In der Kirche S. Gaudenzio ist von seiner Hand, zwar schon 1514 und 1515 ausgeführt, das grosse Altarwerk in 6 Tafeln, dessen prachtvollen Rahmen der Meister selbst gezeichnet; unten eine Altarstufe in 7 Abtheilungen. — Das Schönste was Mailand von G. Ferrari besitzt, ist in der Kirche von S. Celso, die Taufe Christi mit einer Engelsglorie, von durchaus venezianischer Pracht der Färbung; ein Bild ersten Ranges. Auch in Turin kommen Bilder des Gaudenzio in Privatsammlungen sowohl als im Museum vor. Unter den letzteren ist das beste eine Kreuzabnahme. Das allegorische Bild in der Gallerie Sciarra zu Rom ist durchaus nicht von Gaudenzio.

I. 870. II. 881.

Bernardino Lanini, Gaudenzio's Hauptschüler und Nachahmer, kommt in jungen Jahren dem Meister sehr nahe, während er später — er lebte bis gegen 1580 — sehr verflacht, schwach und kalt erscheint. Eines seiner Hauptwerke, worin der Künstler übrigens von seinem Meister ziemlich unabhängig sich zeigt, ist das vortreffliche Altarbild in der Kirche S. Pietro e Paolo zu Borgo Sesia. Es ist eine thronende Jungfrau mit dem Kinde und den hh. Petrus, Catherina, Apollonia und Paulus. Zwei Engelchen über dem Thron halten eine Krone, zwei andere schlagen den Vorhang zurück. Vorn knien der h. Gaudenzius und Johannes der Täufer mit dem Lamm. In der Mitte ein Engelchen mit der Zither. Die Inschrift lautet wörtlich: Bernardinus pausillum hoc quod cernis effigiabat, 1539. — In Mailand wo Lanini lange Jahre beschäftigt war, gewinnt der Kunstfreund die vortheilhafteste Vorstellung von seinen Leistungen in einer Kapelle des rechten Seitenschiffes von S. Ambrogio, welche von oben bis unten von seiner Hand ausgeschmückt ist. Die zwei grossen in Fresco gemalten Compositionen an den Seitenwänden, S. Georgs Kampf mit dem Drachen und die Hinrichtung des Heiligen (wo sein abgeschnittener Kopf gar lieblich und reizend und von weicher Ausführung) erscheinen zwar ziemlich kalt von Farbe, zeigen aber stellenweise noch Spuren ehemaliger Kraft. Oben in den Spickeln, be-

sonders aber in zwei Halbrunden, verschiedene andere Darstellungen. Das reizendste aber sind am äusseren Bogen des Einganges die Engel, die zwischen Zweigen mit Aepfeln beladen emporklimmen. Der Grund von der Vortrefflichkeit dieses Werkes liegt in dem ersten Hexameter einer vierzeiligen Inschrift, die, halb verwischt, unten an einem Pfeiler steht: „Haec Bernardinus Juvenis Pingébat ab Annis . . . .“ — Einer späteren Zeit des Lanini schon gehört die grosse Freske in S. Catharina zu Mailand an, das Martyrthum der Titelheiligen vorstellend, worin gewisse Eigenthümlichkeiten seines Vorbildes Gaudenzio, darunter hauptsächlich in dem Kopfe Gottvaters und der Engel das übermässig lange und flatternde Haupthaar u. s. w. unschön übertrieben sind. — Zu Novara und Vercelli kommt Lanini in allen Kirchen vor, manchmal mit und neben dem Meister, manchmal allein arbeitend. Von Gaudenzio Ferrari sowohl als von B. Lanini besitzt die Akademie der bildenden Künste zu Turin eine erhebliche Anzahl von Handzeichnungen und grossen Cartonen. Zugleich mit Bernardino arbeitete sein Bruder *Gaudenzio Lanini* und ein gewisser *Bonifortus de Aldonibus.*

I. 870. II. 882.

Lomazzo und *Figino* sind allerdings nur geniessbar in ihren Bildnissen, wo das gebotene Anschliessen an die Natur ihrer Neigung zu Uebertreibungen und manieristischen Unarten Einhalt thut.

Gian Pedrini, fast nur in Mailand bekannt, kommt ausnahmsweise auch in grösseren Compositionen vor. So besitzt die Sakristei von S. Sepolcro zu Mailand ein Bild, welches einem berühmteren Namen Ehre machen würde. Es ist eine h. Jungfrau in Anbetung vor dem Christuskind, neben ihm knien der h. Joseph und Rochus. Ganz vorn drei Engelchen mit Violine, Mandoline und Notenbuch, zum Theil auf Fragmenten von Marmorsäulen sitzend. Das Ganze ist eine rein leonardeske Eingebung, aber die Strenge der Modellirung löst sich schon unmerklich in die Weichheit und flüssige Behandlung eines Callisto Piazza auf, der auch die kräftig glänzende Färbung und die sehr entschiedenen Gegensätze von Licht und Schatten entsprechen.

Andrea Solario verdient weit mehr als diese flüchtige Erwähnung und willkürliche Zusammenstellung mit Pedrini. Schüler des Gaudenzio war er zuverlässlich nicht: seine Geburt reicht vielleicht bis 1458 hinauf und er starb um 1530. In jüngeren Jahren genoss er den Unterricht des Giovanni Bellini zu Venedig, dort nannte er sich Andreas der Mailänder. Dieser seiner venezianischen Zeit gehört an: das Bild der Brera (Nr. 358) mit Namen und 1495 bezeichnet (aus S. Pietro di Murano stammend), das früheste von ihm bekannte Werk. Madonna, auf einer steinernen Bank sitzend, betrachtet mit mütterlicher Zärtlichkeit und dabei voll Ernst das auf ihrem Schoos sitzende unbekleidete Kind. Weiter zurück Joseph auf seinen Stab gestützt und ein anderer Alter theilnahmsvoll nach dem Kinde sich wendend. Darüber schweben zwei Engelsköpfchen mit bunten Flügeln. Hintergrund reiche Landschaft. Alles höchst sorgfältig ausgeführt und von trefflichster Färbung. — Dieselbe Sammlung besitzt (unter dem Namen Cesare da Sesto) ein kleines männliches Brustbild, welches die unverkennbaren Eigenthümlichkeiten des Andrea an

sich trägt. In seinen Bildern aus den ersten Jahren des XVI. Jahrh. lässt sich ein entschiedener Einfluss des Mantegna erkennen. (So in einem Bilde des Louvre, woselbst auch die berühmte Jungfrau, die dem Kinde die Brust reicht — „die Jungfrau mit dem grünen Kissen." —) Dann kommt eine Zeit wo Solario sich kaum von Luini unterscheiden lässt. Ein vortreffliches Bildchen dieses liebenswürdigen Meisters, eine Ruhe auf der Flucht, von 1515, besitzt Don Giacomo Poldi zu Mailand. Die drei letzterwähnten sind mit seinem Namen bezeichnet. Wo der Meister nicht bezeichnet, wird er fast regelmässig verkannt. Die städtische Sammlung zu Brescia bewahrt z. B. eine kleine Perle: ein Mönch in Anbetung vor dem kreuzschleppenden Christus, worin ich die Hand des Solario zu erkennen glaube. Weniger glücklich ist der Meister in einer Art von Halbfigurenbildern, wo der kreuztragende Heiland von rohen Henkersknechten umgeben erscheint. Ein solches besitzt zu Rom die Gal. Borghese (Saal III., Nr. 1), auf der Rückseite bezeichnet. — Für das letzte Werk des Solario gilt ein grosses Altarwerk in der Certosa zu Pavia, welches von dem Meister unvollendet hinterlassen und von *Giulio Campi*, wie es heisst, vollendet wurde. Man fühlt das Hereinbrechen einer neuen Zeit, deren breite flüchtigere Behandlung, wie es schon das grosse Maass mit sich bringt, mit Solario's Strenge und Gewissenhaftigkeit im Widerspruche steht. Auch die Farbe nimmt etwas Hartes, Glasfensterartiges an.

I. 877 a. II. 889 a.

(*Michelangelo's* Fresken der Capella Paolina im Vatican.) Wem der Besuch dieser Capelle Schwierigkeiten macht, der mag sich darüber trösten. Es ist genussreicher und erspriesslicher die Decke der Sixtina, das Höchste was die neue Kunst hervorgebracht, zum zehntenmale zu besehen, als die frostigen Produkte der späteren Zeit des Meisters kennen zu lernen.

I. 885. II. 897.

Unter *Andrea del Sarto's* „herrlichen Bildnissen" ist das herrlichste und ohne Zweifel sein eigenes Nr. 1147 in den Uffizien; meisterlich und flüssig wie mit Leimfarben auf feine Leinwand gemalt. Eine nicht ganz ebenbürtige Wiederholung ist Nr. 66 im Pal. Pitti, schwerer im Ton, auch etwas misshandelt, aber dennoch noch immer bezaubernd.

Zu den ausserhalb Florenz seltenen Bildern des Andrea gehört eine h. Familie in der Gallerie Brignole Sale zu Genua: es ist dieselbe Composition von Nr. 81 im Pal. Pitti; letzteres, übrigens noch feiner und markiger, ist wohl das erste Original. Dieses geht auch schon hervor aus einem Pentimento (eigenhändige Abänderung des Malers) einem der merkwürdigsten die mir jemals vorgekommen: das linke Beinchen des Christuskindes nämlich war ursprünglich um die ganze Dicke des Füsschens höher gestellt, und die alten Umrisse sind durchgewachsen.

I. 889 m. II. 902 e.

Das Schönste was mir von *Ridolfo Ghirlandajo* bekannt, ist ein 8 Fuss hohes Altarbild über dem Haupteingang der Kathedrale zu Prato: die h. Jungfrau schwebt über ihrem mit Rosen angefülltem Grabe und reicht dem knieenden h. Thomas ihren Gürtel. Neben ihr der h. Lau-

rentius und zwei andere Heilige auf jeder Seite. Ausserdem mehrere Engel. (Die Galerie Esterházy zu Pest besitzt ein kostbares, von raphaelischem Geiste beseeltes Bild, Anbetung der Hirten, des Ridolfo.)

I. 890. II. 903.

Als Vorbild des *Giuliano Bugiardini* ist vor Allem Fra Bartolommeo zu nennen, wie ja auch Vasari ausdrücklich erzählt, dass Bugiardini mehrere von Fra Bartolommeo angefangene oder nur auf die Leinwand gezeichnete Bilder ausgeführt oder vollendet habe und unter diesen namentlich das bewunderungswürdige und vielbewunderte Bild im Pal. Pitti (Nr. 64): der todte Christus von Maria, Johannes und Magdalena beweint. Neben diesem für Giuliano so ehrenvollem Zeugniss hat derselbe Vasari in der Lebensbeschreibung, die er unserem Künstler widmet durch allerlei anekdotenhafte Erzählungen und Scherze und indem er dem Augenschein nach von ihm herrührende Werke andern bevorzugten Künstlern (wie z. B. dem Franciabigio) zuschreibt, sein Talent und künstlerisches Verdienst auf ein möglichst geringes Maass heruntergesetzt und seinen wohlverdienten Künstlerruhm so geschmälert, dass derselbe bis jetzt nicht hat durchdringen können. Die mit Bugiardini's Namen (gewöhnlich Jul. Flo. fac.) bezeichneten Bilder sind in ziemlicher Anzahl vorhanden; darunter stehen obenan die zwei Bilder der Pinacoteca zu Bologna: die thronende Madonna und ein jugendlicher Täufer; ein drittes aus einer Klosterkirche ebendaselbst war 1857 zum Verkaufe ausgestellt. Eine Jungfrau mit dem Kinde findet sich im Pal. Colonna zu Rom; ein grosses Altarbild im Museum zu Berlin (woselbst auch ein anderes ächtes ohne Bezeichnung). — Noch viel zahlreicher aber sind die Werke seiner Hand ohne Bezeichnung und diese sind regelmässig anderen wohlklingenderen Namen zugetheilt, darunter kein geringerer als der Raphaels obenan steht, wie denn in der Tribuna zu Florenz die sogen. „Madonna del pozzo von Raphael“ (No. 1083) bei sorgfältiger und gewissenhafter Vergleichung als ein unzweifelhaftes Werk des Giul. Bugiardini sich zu erkennen giebt. Von derselben Hand ist das Rundbild einer h. Familie mit dem Täufer, dem Ridolfo Ghirlandajo zugeschrieben; ebenda (Nr. 1158). Das einzige Bild des Giuliano, welches in den Uffizien seinen Namen trägt ist No. 211, die Jungfrau dem Kinde die Brust reichend. Es ist eines der vortrefflichsten und sorgfältigsten Bilder des Meisters, scheint aber nicht bezeichnet zu sein, wie überhaupt die Bilder die er mit seinem Namen versehen hat, in der Regel zu seinen schwächeren Werken gehören. Zu den letzteren ist noch nachzutragen ein Johannes der Täufer in der Wüste Wasser schöpfend, an einem Seitenaltar des rechten Seitenschiffes von S. M. delle Grazie zu Mailand. Dieses Bild ist trotz dem darauf stehendem Namen in Mailand in völlige Vergessenheit gerathen und findet sich in den neuesten „Führern“ unter den verkehrtesten Namen aufgeführt. In Pal. Borghese zu Rom geben sich zwei Bilder, eine Vermählung der h. Katharina und eine h. Familie (Saal II. No. 40 und 43) als Werk des Bugiardini zu erkennen; ebenso in Turin die grosse Verkündigung (No. 588), von Vasari als Franciabigio beschrieben und eine h. Familie eben dort (No. 584). Auch das Belvedere zu Wien besitzt ein vortreffliches Bild des Bugiardini (Saal IV.

Nr. 28) und von der Hand des verkannten Künstlers ist nach meiner Ueberzeugung im Louvre das bewunderungswürdige Bildniss eines jungen Mannes, schwarz gekleidet (No. 318), früher Raphael, in neuester Zeit Francia genannt. (Vergl. meine Kritik von Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der Malerei in Italien, in der Zeitschrift für bildende Kunst, 1867, 12. Heft, S. 302 ff.)

I. 892. Anm. 1*. II. 905 Anm. 1.

Raphael. Die beiden Bilder aus S. Trinità zu Città di Castello: die Dreieinigkeit und Erschaffung der Eva, sah ich 1857 in einem Privathause daselbst in bejammernswerthem Zustande. Weit über die Hälfte der Oberfläche hatte sich vom Grunde losgelöst und die blos liegende Leinwand zeigte die mit schwarzer Kreide gezeichneten Umrisse von der Hand des Meisters. — Das Crucifix mit den 4 Heiligen wahrscheinlich vom Jahre 1500 kaufte vor Jahren schon Lord Dudley von den Erben des Cardinals Fesch. Die Madonna im Hause Alfani zu Perugia ist ganz frühe und peruginesk. Der Christus am Oelberg aus dem Hause Gabrielli zu Rom, jetzt in England, hat allerdings das Zeugniss Vasari's für sich, sonst wäre man, dem Augenschein nach, versucht, das kostbare Bildchen eher für ein Werk des Spagna zu halten. — „Die Madonna im Hause Staffa zu Perugia" ist identisch mit der verdientermaassen gerühmten kleinen Madonna des Pal. Connestabile.

I. 894 a. II. fehlend.

Die Madonna mit den Nelken, nicht ganz unbezweifelt von R.'s Hand, ist vor Jahren schon mit der ganzen Camuccini'schen Sammlung in die Hände des Herzogs von Northumberland übergegangen.

I. 904 a. II. 916 a.

Die bewunderungswürdige Vision Ezechiels im Pal. Pitti kann nur von gänzlich Unwissenden „angezweifelt" werden: kein anderes Exemplar, am allerwenigsten das des (später erblindeten) Kometenentdeckers Biela zu Venedig, eine Copie von trostloser Schwäche und unverkennbar ein modernes Machwerk, kann irgend gegründete Ansprüche dagegen erheben.

I. 909 a. II. 921 b.

Von der Johanna von Aragonien ist das einzige Original im Louvre, alles Andere sind Copien. Das Bild im Pal. Doria verdient all den Lärm nicht den man davon gemacht hat: es ist eine sehr hölzerne und geistlose, unverkennbar niederländische Copie; das Fleisch hat die Glätte des Elfenbeins, das Armseligste und Schlechteste daran ist aber das blecherne Weisszeug.

I. 910, Anm. 2**. II. 922, Anm. 1.

Die Galerie des Pal. Pitti ist wohl sicher die einzige in der Welt, wo sich echte Bilder Raphaels unter dem bescheidenen Namen „Anonimo" verbergen; dieses ist nämlich der Fall mit der 896 d erwähnten „Donna gravida"; dasselbe, meines Erachtens in noch weit höherem Maasse mit der Donna velata (in der Stanza dell' Educazione di Giove, No. 245) ebenda. Nie vergesse ich das Erstaunen, das mich erfasste, als bei meinem ersten Besuche im Pal. Pitti, 1842, meine Blicke auf das erklärende Täfelchen fielen, das ich in der Hand hielt und wo ich anstatt

des sicher erwarteten Raphael — „Anonimo“ fand. Aehnlich mochte es Passavant ergangen sein, denn wie ich später mit grosser Genugthuung fand, führt er das bezaubernde Bild ganz einfach unter den unbezweifelten Bildern des Meisters auf. Dass der Verfasser das Bild für „übermalt“ hält, beweist, dass er es nicht in der Nähe gesehen hat. Mir erneuerte sich, so oft ich das Bild wiedersah, der erste Eindruck: „Raphael“ ruft jeder Pinselstrich und welchem Andern als ihm gelang dieser unerreichbare Adel und dieser Zauber? Zudem haben wir hier das Vorbild der Magdalena in dem Bilde der h. Cecilia zu Bologna, sowie das der Sixtinischen Madonna so unverkennbar vor uns, dass wir wohl behaupten können, dieses seien die veredelten Züge der wirklichen Fornarina. Die rechte Hand mit den spitzen Fingern, ist dieselbe, die wir an der Johanna von Aragonien bewundern; selbst noch die linke, die nur theilweise sichtbar, zeigt deutlich die Ausführung des Meisters in dem warmen, hellen Lichte, den feinen durchsichtigen Schatten und der leichten geistreichen Behandlung. Auch an den Bald. Castiglione in Paris (ebenfalls auf Leinwand gemalt), wird man lebhaft erinnert. Das linke Auge unter Anderem, ist ein wahres Wunder von Zeichnung, von Helldunkel und von malerischer Behandlung, der ganze Kopf ist von durchsichtig strahlender Färbung, worin der dem R. eigene weizengelbe warme Lokalton, mit Schatten vom feinsten Perlgrau vorherrscht. Nicht minder schön ist der Hals; der Hintergrund von hellbräunlichem Grau. Kaum dass die ganze Fläche des herrlichen Bildes durch die leichteste Berührung eines fremden Pinsels (Retouche) entstellt wird.

I. 910, — Anm. 1 †*. II. fehlend.

Was hier über den R. zu Parma (nach dem „Vierheiligen-Stich Marc-Anton's) gesagt ist, wird besser ganz gestrichen. Das Bildchen ist so entschieden als möglich von der Hand des *Giulio Romano*; die Zeichnung dazu, von R.'s Hand, besitzt die Sammlung des Louvre.

I. 937 b. II. 947 d.

Das Hauptbild des *Rinaldo Mantovano* in der Brera zeigt schon, ausser der Armuth an Erfindung, die abschreckende Verwilderung eines Nachahmers des Giulio Romano. Eine weit günstigere Vorstellung von diesem Meister geben, wenn wirklich von ihm, die beiden ursprünglich zusammengehörenden Bilder No. 56 und 101 der königlichen Sammlung zu Turin: die Himmelfahrt der Jungfrau und Gott Vater von Engeln umgeben. Sie sind ohne Vergleich erfreulicher, ruhiger und gemässigter und in Farbe und Ausführung sehr ansprechend. Nicht ganz ungesucht ist nur die Art wie in dem Gott Vater mit den Engeln die Haare in dem Winde spielen.

In der Gallerie zu Modena finden sich neun von der Wand abgenommene Frescobilder des *Niccolo dell' Abbate*, Darstellungen aus der Aeneide. Es sind die bekannten überschlanken Gestalten dieses Meisters; die Compositionen sind überhäuft; es läuft viel Verschrobenes mit unter, die Farbe ist grell, die Landschaft barock, ohne Naturgefühl. Viel mehr Ehre macht dem Meister ein achteckiges Medaillon ebenda, mit einer Anzahl männlicher und weiblicher Figuren, die singen und musi-

zieren: von den oben gerügten Fehlern gänzlich frei, hat es vielmehr alle Eigenschaften, die man an einem frühen Dosso Dossi bewundert.

I. 938 e. II. 949 i.

Ein eigenthümliches Bild des *IOÃES BERNARDUS LAMA 1542* fand ich 1861 bei dem Marchese Gagliardi zu Neapel. Es ist eine Anbetung des Kindes durch die Hirten, oben eine Engelsglorie, eine überhäufte Composition, sehr elegant und geziert in den Formen und gesucht vornehm in den Charakteren; der alte Joseph z. B. mit weissen Locken und geringeltem Bart. Bei harter Farbe die Ausführung sehr fleissig, sogar geleckt; auch die Landschaft überzierlich.

I. 936 g. II. 950, Anm. 1.

Bei Cavaliere Santangelo zu Neapel fand ich ein Bild mit der Bezeichnung *Pietro Negroni 1594.* Wie stimmt dies zu der, dem Meister zugetheilten Lebenszeit? Ich glaube doch nicht falsch gelesen zu haben, wiewohl mir das Bild allerdings von einem Schüler des Andrea di Salerno herzurühren schien. Es ist übrigens ein Bild von schöner Farbe, sehr fleissig, dabei aber breit und fett behandelt und stellt vor eine Erscheinung Gott Vaters mit einem knieenden Bischof und der heil. Candida. — Ein in Neapel berühmtes Bild ist die Himmelfahrt der Jungfrau in der Capelle des Monte di Pietà von *Ippolito Borghese,* dessen Namen es trägt; unten stehen die Apostel, derbe, ja gewaltige Gestalten; oben eine reiche Engelsglorie. Vielfache Anklänge an Raphael's Transfiguration. Der h. Petrus erinnert dagegen an Andrea del Sarto, Johannes z. B. stört durch Manier. Die Farbe hat nicht viel Reiz; die Zeichnung ist vortrefflich, die Ausführung fleissig, aber etwas glatt. Die Engelsköpfe zunächst verrathen eine spätere Zeit (kaum vor 1550).

I. 940 h. II. 952 b.

Das erwähnte Altarbild, Vermählung der h. Catharina von *Innocenzo da Imola* in S. Giacomo magg. zu Bologna ist nicht nur eines der grössten und bedeutendsten, sondern vielleicht auch das schönste, was von diesem Meister „Innocentius Franchutius Imolensis“ überhaupt vorkommt. Es ist aller Anerkennung werth, dass der nicht mehr junge Meister, in einer Zeit, die man schon als die des Verfalles bezeichnen kann (1536), noch ein so sorgfältig und gewissenhaft ausgeführtes Werk von so edlen Köpfen, so schönen Formen, von so blühender Färbung und so tüchtigem Impasto, kurz in jeder Beziehung so gediegen, ohne irgend welche Ausschweifung in Gedanken, Formen und Linien gefertigt hat; übrigens trägt das Bild in allen Theilen den wohl bekannten Charakter des Meisters.

I. 941 a. II. 952 f.

Girolamo da Treviso (wie schon erwähnt), Sohn und Schüler des Piermaria Pennacchi, in späteren Jahren als Festungsbaumeister bei Heinrich VIII. angestellt und 47 Jahre alt, 1544, bei Boulogne, von einer Kanonenkugel getödtet, war ein ziemlich charakterloser Maler, ohne Eigenthümlichkeit, ohne Liebe und Fleiss der Ausführung, in dessen Werken sich römische Zeichnung und ferraresisch-venezianische Färbung mehr verbinden als durchdringen. Die angeführten monochromen Wandmalereien seiner Hand in S. Petronio zu Bologna verrathen Ein-

flüsse von wenigstens 6 Meistern, die man nennen könnte: was ihm eigen, sind nur gewisse auffallende Fehler, z. B. ein unschöner Typus mit kurzgeschorenen Haaren auf der Stirne, die hinten lang herunterhangen; häufig fehlt es seinen Köpfen an Umfang des Schädels und des Hinterkopfes. Das Hauptwerk des Girolamo da Treviso besitzt die National-Gallerie zu London; es ist ein Bild von gutem Styl und vortrefflicher Farbe, das keine der gerügten Unarten an sich hat. Der Meister war auch als Porträtmaler zugleich mit Holbein in London thätig und als solcher sehr beliebt. Pal. Colonna zu Rom besitzt von seiner Hand ein Bildniss des Poggio Bracciolini, Kniestück, in der Rechten ein weibliches Medaillon, in der Linken seinen Handschuh haltend; schwarz gekleidet, ein Tisch mit rothem Teppich, dessen Saum mit Gold und Silber verziert. Auffassung sehr tüchtig, Farbe kräftig, aber hart. Ein interessantes und vortreffliches Bild, dem Girolamo da Treviso wahrscheinlich nicht ohne guten Grund zugeschrieben, findet sich in der reichen Sacristei della Salute zu Venedig. Es stellt vor den heil. Hieronymus mit dem Löwen, Rochus auf seinen Stab gestützt, mit dem Hut darauf und Sebastian an einen Baum gebunden, mit einem Pfeil, der den Sitz des Lebens, die linke Brust getroffen. Hintergrund: eine liebenswürdige Landschaft, die an Cima erinnert; das Ganze gemahnt an Palma Vecchio und Lorenzo Lotto.

I. 941 b. II. 952 b.

Girolamo Marchesi ist nicht zu verwechseln mit den zwei älteren Brüdern *Francesco* und *Bernardino Marchesi* (auch *Zaganelli*), genannt *Cotignola*, welche als Schüler des Rondinelli zu Ravenna den Traditionen Giov. Bellini's und Fr. Francia's folgen und einen gewissen Einfluss auch von der ferraresischen Schule, z. B. in den Vergoldungen und arabeskenartigen Verzierungen ihrer Thronsitze verrathen, meist zusammen arbeiteten, in ihren besseren Werken noch ganz naiv sind und besonders durch den Schmelz und die Schönheit der Farbe sich auszeichnen. Vieles ist ins Ausland gewandert, einzelnes kommt noch in Ravenna vor, z. B. in S. Niccolò daselbst zwei Tafeln mit dem heil. Sebastian und der heil. Catharina. Zwei grössere Bilder des einen und des andern Bruders besitzt die Brera zu Mailand. Girolamo Marchesi dagegen gehört schon einer späteren Zeit an und zeigt die verflachte Manier. In einem Bilde der Pinacoteca zu Bologna, die Jungfrau mit dem Kinde, Engel und Heilige, von 1520, erscheint er als einer der unleidlichsten Maler, die sich denken lassen; unwahr in Formen und Farbe. Besser allerdings ist sein Hauptbild daselbst, die Vermählung der Jungfrau; doch zeugt dieses Werk von einem nichts weniger als günstigen Einfluss des Girolamo da Treviso und des Giulio Romano.

I. 943 d. u. e. II. 955 a. b.

Es gehört einiger Muth dazu, um dem angeführten Prachtwerke des *Dosso Dossi* aus S. Andrea gegenüber sich kritisch zu verhalten, namentlich zu Ferrara selbst, wo man zu nichts Höherem schwört. Die nackte Wahrheit aber ist, dass der h. Johannes mit dem Buche (der Kelch liegt vor ihm auf dem Boden) im Charakter durch und durch gemein erscheint; so dass von Allem, nur nicht von „Adel der Charaktere“

die Rede sein kann. Dosso Dossi war jedenfalls eine derbe, wo nicht eine rohe Natur, der zwar keineswegs das Grossartige, wohl aber das Edle und Zarte fremd erscheint. Bei alledem lässt sich nichts Imponirenderes denken als seine Altarbilder, wie das unter g angeführte, im Dom von Modena, an dem Altar, hinter welchem Begarelli's plastische Gruppen aufbewahrt werden: die h. Jungfrau mit S. Lorenzo und S. Rocco von Engeln umgeben, unten die hh. Sebastian, Hieronymus und Johannes d. T. Ebenso zu Modena die grosse Anbetung der Hirten (nicht der „Könige"). Man sehe in derselben Gallerie (No. 366) die heil. Jungfrau mit dem Kinde in den Wolken schwebend, unten die heiligen Kämpfer Michael und Georg. Man kann nichts Schöneres sehen, als den ersteren mit seiner blanken Rüstung, dagegen nichts im Charakter so gänzlich Verfehltes, so anstössig Triviales, als den Drachen bezwingenden heil. Georg; auch der greise Kopf des Dämons, aus dessen Munde Rauch ausgeht, ist sehr styl- und geschmacklos. Bilder des fruchtbaren Meisters Dosso kommen aller Orten vor: eines der prachtvollsten und kostbarsten Werke seiner Hand, ein grosses Altarbild, hängt, leider sehr verwahrlost, (unter dem Namen Garofalo) in der städtischen Sammlung zu Rovigo. Auch anderswo begegnet es ihm verkannt zu werden: ein lebensgrosser heil. Sebastian (aus einer Kirche in Cremona stammend) in der Brera zu Mailand und dort Giorgione genannt, ist ein unverkennbarer Dosso Dossi. — Die Ambrosiana daselbst besitzt ebenfalls von Dosso Dossi und zwar aus seiner römischen Zeit ein vortreffliches, sorgfältig ausgeführtes Bildchen der Fusswaschung.

I. 944 d. II. 956 d.

An dieser Stelle lässt sich ein anderer ferraresischer Meister einschalten, dessen künstlerischer Charakter schwer festzustellen ist: *Girolamo da Carpi*, der bald als Nachahmer des Garofalo und anderer Ferraresen auftritt, bald als Schüler der späteren Florentiner, Michel Angelo vor Augen, an Franc. Salviati sich anschliesst. Von der letzteren unglücklichen Richtung giebt ein todter Christus, von den Angehörigen beweint, im Pal. Pitti Zeugniss; ein Bild, welchem alle erdenklichen Fehler der Manieristen anhängen und das trotz alledem ein wirkliches Talent verräth.—Als Nachahmer des Lud. Mazzolino erscheint G. da Carpi in einem Bildchen der Uffizien: Maria und Martha zu den Füssen des Heilandes; es ist wohl aus seiner späteren Zeit, geistlos, lahm und kalt. Dagegen ist er von Giulio Romano abhängig in einer Anbetung der Könige, braun mit Gold gehöht, im Pal. Marescalchi zu Bologna (von dem auch eine Wiederholung im Privatbesitz zu Venedig). In der Sammlung des Capitols wird dem Girolamo — wahrscheinlich mit Recht — ein Bildchen zugeschrieben, das weit erfreulicher, als alles bis jetzt Angeführte ist. In dieser heil. Familie schliesst sich der Meister eng an die grossen Venezianer an und gemahnt zugleich an die Ferraresen, ohne die geringste Härte; die Formen sind tadellos, die Massen von Licht und Schatten ungemein schön abgewogen. Weitaus das schönste aber was wir von G. da Carpi kennen, ist das aus seinen Jugendjahren herrührende Bildniss des Prälaten Bartolini-Salimbeni, im Lehnstuhl sitzend, das der Pal. Pitti bewahrt.

Noch mag hier seine Stelle finden *Gasparo Pagani* aus Modena (geb. 1513) der sehr jung starb und nur ein Bild hinterliess, welches die Galerie zu Modena besitzt: es ist eine Vermählung der h. Catherina mit mehreren Stiftern; steht unter Einfluss von Correggio, zeigt dabei aber entschiedene Eigenthümlichkeit.

I. 945 b. II. 956 h.

Die Krönung Mariae des *B. Fungai* in der Capelle Fontegiusta zeigt diesen Künstler als Schüler und Fortsetzer des Matteo da Siena. Die reiche Landschaft ist ganz in der Art des Pinturicchio; die Figuren, übrigens sehr trocken, zeigen entferntere Anklänge an P. Perugino.

In der Krönung Mariae des Fungai (S. Spirito, erster Altar l., Cap. Borghesi) erkennt man den Einfluss des Perugino an der übrigens ausgezeichnet schönen Mandorla (die mandelförmige Engelsglorie); auch die Farbe ist besser als in manchem anderen Bilde des Meisters. — In der Concezione (Servi di Maria) ebenda findet sich ebenfalls eine Krönung der Jungfrau von Fungai: eine reiche Composition von ungemein heller Färbung; die Landschaft, die den Hintergrund bildet, ist von überraschender Feinheit in der Abstufung der Luftperspektive. Im Uebrigen auch hier wieder die Engelsköpfe das Beste, die älteren, männlichen Köpfe ungemein trocken.

Das grosse Altarbild im Carmine, bez.: OPUS BERNARDINI FONGARII DE SENIS. 1512. ist jedenfalls eines seiner Hauptwerke. Die Jungfrau auf dem Throne, das Kind ruhig auf ihrem Schoose sitzend, welches in der Rechten eine Birne hält und mit der Linken segnet: zwei grosse schwebende Engel halten eine Krone über ihrem Haupt. Vorn stehn und knieen vier Heilige; zwei goldbeflügelte Engelchen am Fusse des Thrones, hinter welchem ein weisser Teppich mit Gold verziert herunter hängt. Das Ganze hat ein liebenswürdiges Gepräge von heiterer Frömmigkeit und inniger Ueberzeugung. Das Gelungenste ist die Mutter mit dem Kinde, worin sich der Meister, sowie auch in den Engeln, unmittelbar an Perugino anschliesst, nur ist die h. Jungfrau in der Gesichtsbildung voller und entwickelter.

I. 945. II. 957.

Giovannantonio Bazzi (nicht *Razzi*) gen. *il Sodoma*, erinnert in seinem Jugendbilde, der Kreuzabnahme aus S. Francesco von 1512 (?) Akademie Nr. 336, nicht „einigermaassen“, sondern auf das lebhafteste an Leonardo da Vinci sowohl, als an Gaudenzio und an A. Solario. Selbst die Landschaft, trotz ihrem kalten Blaugrün, den verschwommenen Formen und der leichteren freieren Ausführung erscheint von den Mailändern abhängig. Die jugendliche Magdalena welche die ohnmächtige Mutter unterstützt, ist ein durchaus Leonardo'scher Kopf vom schönsten Typus und Schmelz. Von Gaudenzio dagegen sind die alten Köpfe, die fliegenden Gewänder und die etwas ganzen Farben entlehnt. Der eine stehende Kriegsknecht, auf seine Hellebarde gestützt, spiegelt sich von oben bis unten in dem auf der Erde liegenden Helme ab. Dieses Prachtwerk ist im Wesentlichen vollkommen erhalten.

I. 946 e. II. 959 a.

Im Pal. Pubblico ist nicht zu übersehen das Altarbild von der Hand

des *Sodoma*. Madonna das Kind dem h. Leonardo (mit dem Fusseisen) hinreichend, links der h. Joseph; Hintergrund reiche Landschaft. Es zeigt den Meister auf seiner vollen Höhe; die Farbenwirkung ist gesättigt, das Helldunkel vom grössten Reiz. (Gestochen in Etruria pittrice T. I. Tav. 41).

I. 946 c. II. 959 b.

Oberhalb der angeführten Altarnische in S. Spirito zu Siena befindet sich ein Halbrund mit der h. Jungfrau die einen Bischof einkleidet, links die h. Rosalia mit Engeln, rechts die h. Lucia, eine Gestalt von wunderbarer Schönheit, wie nur *Sodoma* sie schaffen konnte. Noch höher steht in dieser Beziehung, wenn wir doch auf Einzelnes aufmerksam machen wollen, worin der Meister unverkennbar seine Stärke hat, in der Darstellung Mariae (Oratorium von S. Bernardino) die weibliche Gestalt links im Vordergrund, welcher an Vollkommenheit der Bildung und an Reiz der Weiblichkeit kaum etwas anderes gleichkommt. Leonardo und Raphael sind erreicht, mit fast mehr Schwung und Fülle. — Eines der bedeutendsten Werke, die uns von S. erhalten sind, ist das Altarbild der Hauptkirche von Asinalunga im „lachenden" Chianathal. Die thronende Jungfrau mit dem Kind zu ihren Füssen, vor welchem der kleine Täufer kniet; ein dunkelgefärbtes Ferkelchen, welches auf die Anwesenheit des h. Antonius schliessen lässt, nähert sich der Gruppe; ausser diesem noch die hh. Georg, Sebastian, Rochus und die jugendliche Gestalt des h. Königs Siegismund; über dem Throne wölbt sich ein Baldachin; durch zwei Fenster beschränkte Aussicht auf die Landschaft. Es ist eines der vollkommensten Bilder des Meisters, von prachtvoller Färbung.

I. 947 e. II. 959 h.

Der berühmte h. Sebastian in den Uffizien ist als Kirchenfahne auch auf der Rückseite bemalt, und zwar mit einer schwebenden Jungfrau, das Kind im Arm, mehreren Heiligen und 3 Flagellanten erscheinend. Hintergrund reiche Landschaft.

I. 947 i. II. 960 h.

Jacobo Pacchiarotto hat im Lauf der Zeiten den künstlerisch höher stehenden *Girol. del Pacchia* so vollständig verdrängt, dass der Name des letzteren in Vergessenheit gerathen war. Die neuesten Forschungen haben ihn wieder an's Licht gezogen. Es ist noch immer schwierig, ja fast unmöglich, die beiden auseinander zu halten. Das Beste aber von dem was dem Pacchiarotto zugeschrieben wird, lässt sich fast unbedingt als der Antheil des Pacchia bezeichnen. Dieser, nur 3 Jahre später als Pachiarotto geboren, durch glückliche Anlagen begünstigt, verschloss sich nicht der frischeren Luft die von aussen, von Rom, von Venedig und von Parma her wehte, und gab sich ebenfalls mit Erfolg dem Einfluss Sodoma's hin, während Pacchiarotto fast beständig als ein dürrer zurückgebliebener Sienese erscheint, bei dem das Studium Andrea's und Mariotto Albertinelli's keine lebensfähigen Keime befruchtete. So bezieht sich denn auch was hier von Pacchiarotto gesagt ist, so gut a's ausschliesslich auf Gir. Pacchia, von welchem z. B. erwiesenermaassen die unter b und c angeführten Fresken im Oratorio di S. Bernardino,

so namentlich auch die oben 945 c angeführte Krönung der Jungfrau in S. Spirito herrühren, wo in den Köpfen das Studium Raphaels zu Tage tritt. Was übrigens den englischen Gruss mit der Heimsuchung des Girolamo del Pacchia in der Akademie zu Siena betrifft, so ist es eines seiner wenigst gelungenen Bilder, dessen eine Hälfte eine sklavische Nachahmung des Mariotto Albertinelli zeigt und eine geradezu abstossende Wirkung macht. — Eine grosse Kreuzabnahme, Pacchiarotto genannt, womit auch Girol. Pacchia gemeint ist, besitzt die oben erwähnte Pfarrkirche von Asinalunga: lebhafte Anklänge an Sodoma und an Fra Bartolommeo; vortreffliche Köpfe, besonders gelungen mehrere weibliche mit schmachtendem Ausdruck, doch sitzen die meisten der Köpfe steif auf den Schultern; kräftige Farbe von schönem Schmelz, die Gewänder besonders von lebhaftesten Lokaltönen, aber ins Helldunkel eintretend und harmonisch gedämpft. Altarstufe in 7 Abtheilungen.

I. 948 f. II. 961 f.

Aus dieser späteren Zeit des *Domenico Beccafumi* ist beispielsweise der Christus in der Vorhölle mit den unbekleideten Gestalten der Patriarchen, welche ohne Weiteres dem David, dem Tag und andern Schöpfungen des Michelangelo entnommen, durch übertriebene Muskulatur, anklebende Gewänder, kalte Lichter und schillernd bunte Farben abstossend wirken. Was der Meister aus seiner guten Zeit mitbringt, ist eine ungewöhnlich feine Abstufung der Farbentöne und die zart vertriebene Behandlung (Sfumato), welche Eigenschaft, vereinzelt dastehend, ganz unzureichend ist, um mit den Fehlern seiner Manier auszusöhnen.

I. 949 c. II. 962 b.

In *Baldassare Peruzzi's* Fresco zu S. Maria della Pace ist der Donator Agostino Chigi, der hochbetagt erscheint und damals wohl ein Achtziger war. Peruzzi's Malereien in S. Maria della Pace bringen doch zu allermeist den gewaltigen Abstand zur Anschauung, der zwischen dem göttlichen Meister und irgend welchem wenn auch noch so begabten Nachahmer besteht. Man besehe nur nach der Chigi-Capelle, der ersten links vom Eingang, mit der architektonisch schön eingetheilten und von Peruzzi verzierten Wölbung, die grosse Freske des Tempelganges der Jungfrau, oben rechts vom Chor. Raphaels Einfluss ist darin deutlich zu erkennen, aber wie ist die Composition zerstreut und mit Episoden durchflochten die zur Haupthandlung in keinem Bezuge stehn! Zwei Figuren sind geradezu aus der „Schule von Athen“ entlehnt, aber wie unschön in der Stellung, wie unangenehm verfehlt in den Verhältnissen, wie zwergenhaft oder unnatürlich gewendet sind die meisten Gestalten; überall fehlt es an dem schönen Sinn für Rhythmus und Harmonie der Linien. Die Farbe des Fleisches erscheint zu eintönig ziegelroth, dabei ist die Behandlung des Fresco allerdings im höchsten Grade tüchtig. — B. P.'s. Staffeleibilder kommen sehr selten vor; eins der besten ist die h. Familie im Pal. Pitti, welche dem Meister zugeschrieben wird und seinem Charakter auch vollkommen entspricht. Die Composition stammt offenbar von Raphael her, zeigt jedoch durchaus keine unfreie Nachahmung; am meisten erinnert an Raphael der kleine knieende Täufer; der Kopf der h. Jungfrau, ein schönes volles Oval, ist von ungemein

feinen und edlen Zügen. Der Farbe (die den Freskanten verräth) fehlt es allerdings an Wärme und Ton.

I. 949. II. 963.

Gianfrancesco Caroto genoss zuerst den Unterricht des Francesco Morone, ehe er Schüler des Mantegna wurde. Ein Jugendbild des Meisters, welches den doppelten Einfluss dieser Schule auf's deutlichste zeigt, ist uns glücklicherweise erhalten, und zwar in 2 Exemplaren, das eine in der öffentlichen Sammlung zu Modena, das zweite in der des Grafen Maldura zu Padua; beide sind mit dem Namen, ersteres ausserdem mit dem Jahre 1501 bezeichnet. Die Vorstellung ist eine der liebenswürdig naivsten die sich denken lässt. Die h. Jungfrau, den Fingerhut am Mittelfinger, arbeitet an einem gelben Hemdchen für das Kind, welches, unbekleidet, auf dem r. Schenkel der Mutter stehend, mit der Linken ihren blauen Mantel erfasst und mit der rechten eine Scheere hält. Der kleine Täufer ist theilweise sichtbar. Hinter dem Kinde ein zierliches Citronenbäumchen mit Früchten und Blüthen (wie es in Fr. Morone's und Girol. da Libri's Bildern selten fehlt) und rechts landschaftlicher Hintergrund mit dunkelblauen zackigen Felsen. — Mit dem Jahr 1508 und dem Namen des Meisters bezeichnet ist das schon von Vasari erwähnte Wandgemälde der Jungfrau und des verkündenden Engels in der ehemaligen Kapelle di S. Girolamo, gegenwärtig in dem grossen Besitzthum der Grafen Monga zu Verona inbegriffen. Es sind 2 lebensgrosse Gestalten voll Adel, die Farbe ist von auffallender Kälte, was übrigens nicht stört. (Auch *Giovanni Caroto,* der Bruder des Gian Francesco, war daselbst beschäftigt.) — Eines der noch vorhandenen Hauptwerke des Meisters ist das grosse Altarbild in S. Fermo maggiore zu Verona. Es ist bez. 1528 F. KROTO und gehört trotz des späten Jahres noch zu des Meisters gediegenen Werken, wiewohl die zahlreichen Figuren: die Jungfrau mit dem Kinde und der h. Anna, 4 grossen Engelkindern, die anbetend zu beiden Seiten schweben und die Heiligen Johannes der Täufer, Petrus, Paulus und Sebastian, eher Portraitähnlichkeit, als hohe Inspiration oder ideale Bildung verrathen. Aber auch Caroto unterlag dem Einfluss, den Giulio Romano's derber und seelenlos-äusserlicher Klassizismus von Mantua aus zunächst auf die benachbarten Schulen von Cremona und Verona ausübte. In einer h. Familie wo die beiden Kinder sich umarmen, nur 3 Jahre später, von 1531, bei Doctor Bernasconi in Verona, dringt sein liebenswürdiges Naturel zwar in diesem Motive und in dem zarten Gesichtstypus der Jungfrau durch, doch erscheint Caroto hauptsächlich in dem gewaltig derben Charakter des heil. Joseph von G. Romano abhängig, dem er auch die breitere Behandlung, den kräftigen Farbenton und die richtige Modellirung mit braunen Schatten entnommen.

Paolo Morando genannt *Cavazzola* (geboren 1486, gestorben 1522), in Verona hochverehrt, ist auswärts ganz unbekannt geblieben, da er sehr jung starb und seine Werke nicht über das Weichbild der Stadt hinauskamen. Nur im Hause Trivulzi zu Mailand erinnere ich mich in einem liebenswürdigen kleinen Bildchen des kreuztragenden Christus mit dem Brustbilde eines alten Mönches, welcher gläubig zu

ihm hinaufschaut, bez. mit „PAVLVS fecit“, einen Cavazzola erkannt zu haben. In der öffentlichen Sammlung zu Verona wo ein besonderer Saal fast ausschliesslich den Werken des Cavazzola gewidmet ist, erschliesst sich dem Beschauer eine Ahnung von dem überschwenglichen Reichthum des Landes, welches in jenem goldenen Zeitalter fast in jedem kleinen Mittelpunkte einen Künstler von hoher Bedeutung aufzuweisen hatte, deren so mancher im Sturm der Zeiten fast spurlos untergegangen. In der Kreuzabnahme z. B., welche zur erwähnten „Passion“ von 1517 gehört, erscheint „Paulus Veronensis“, wie er sich nennt, als ein grosser Künstler, in dessen Schöpfungen vor allem eine grosse Bestimmtheit und Wahrheit in den Formen wie in der Farbe vorherrscht. Frei von aller Manier zeigt er sich auch von keinem Vorbilde abhängig, so sehr man auch in den Aussendingen seine Abstammung von Francesco Morone erkennen kann; so besonders in der Landschaft mit dem safrangelben Horizonte, den Orangenbäumen, den rothen Marmorpostamenten, (die überhaupt in Verona zu Hause sind) so auch in der Zeichnung der kleinen Hände, theilweise sogar in den Physiognomien. Alles jedoch nähert sich der Normalschönheit und der unmittelbarsten Naturwahrheit. —

I. 958 c. II. 971 b.

Vor *Correggio's* Danae im Pal. Borghese ist es mir vollständig unmöglich irgend einer kritischen Anwandlung das Ohr zu leihen, denn dieses Bild erscheint, trotz der Unbilden die es zu erleiden gehabt hat, noch immer als der höchste Triumph des Helldunkels und der Luftperspektive, und in Bezug auf Pinselführung überhaupt als das Bezauberndste das je geschaffen worden ist.

I. 959 a. II. 972 a.

Bernardino Gatti, genannt *il Sojaro*, um den sich Cremona und Pavia streiten, ist auch in diesen beiden Städten mehr als in Parma vertreten. Eines seiner Hauptwerke ist jedenfalls das Altarbild des Domes zu Pavia: die Jungfrau mit dem Kinde in der Glorie von zwei Engeln gekrönt, unten knieen einerseits, von dem h. Dominicus eingeführt, die männlichen Stifter, andererseits die Frauen, den h. Georg an ihrer Spitze. Um dieses Mittelbild reihen sich 14 kleinere Bildchen, das Ganze ist eine offenbare Nachahmung Correggio's, doch nicht wie eines unmittelbaren Schülers. Einfluss von Garofalo und andern Ferraresen ist ebenfalls deutlich; selbstständig ist nichts darin. Seine Blüthenzeit war 1520. In S. Pietro zu Cremona sieht man mit 1552 bez. ein grosses Wandgemälde mit dem Wunder der Brodvermehrung, darin die einzelnen Köpfe ausgezeichnet, von sprechender Wahrheit, dabei weich ausgeführt sind. Der Künstler hat in der linken Ecke sein eigenes Bildniss angebracht, und zwar auf Krücken gehend; seine rechte Seite war gelähmt.

Statt weiteren Eingehens auf die zahlreichen Schüler und Nachahmer des Correggio (vgl. auch unten die Meister von Cremona zu S. I. 980.) sei an dieser Stelle ein Zeitgenosse des Meisters von Parma eingeschaltet, der in den wenigen von ihm übrigen Werken theilweise als sein Nachfolger erscheint, und der einer unverdienten Vergessen-

heit anheimgefallen ist, — *Lorenzo Leon Bruno* aus Mantua, woselbst er zuerst mit Lorenzo Costa, später mit Giulio Romano am Hofe der dortigen Fürsten hochgeehrt, bis zu seinem Tode 1537, beschäftigt war. Keine europäische Gemäldesammlung enthält diesen Namen; ein Privatmann, der Graf Rizzini, der aus Mantua nach Turin übergesiedelt ist, besitzt die einzigen übrigen Bilder seiner Hand; alle drei sind bezeichnet. Das erste ist die Halbfigur eines heil. Hieronymus mit langem weissem Bart und kahlem Scheitel, eine offenbare Nachahmung des Correggio, in der Farbengebung jedoch manierirt. Das zweite ist eine Kreuzabnahme in ganzen Figuren, kalt im Lichte und von wenig Schärfe in der Zeichnung; rechts in der Ecke ein Mann, etwa 40 Jahre alt, den Mantel über das Kinn geschlagen, ein kräftiger voller Kopf mit lebhaften Augen und sprechendem Ausdruck; diess soll des Künstlers Bildniss sein und ist als solches gestochen in der Monographie die ein Landsmann ihm gewidmet hat, — (Notizie storiche spettanti la Vita e le opere di L. Leonbruno insigne pittore mantovano ... da Girolamo Prandi. Mantova, 1825. gr. 8°. 85 S. mit 3 Kupfertafeln.) — Weitaus das ansprechendste ist das dritte Bild: der Wettstreit des Apollo und Marsias in lebengrossem Maasse; Apollo steht, auf der Geige spielend, ausserdem Marsias, ein horchender Schäfer und Midas mit den Eselsohren. Der Styl der Zeichnung ist edel und gemässigter als Giulio Romano, der im Uebrigen unverkennbaren Einfluss auf L. Leonbruno ausgeübt; die Landschaft, die den Hintergrund bildet, ist, wie überhaupt das Ganze, breit und fett behandelt und von grossem Reiz der Beleuchtung. —

I. 961. II. 975.

Von *Giorgione* giebt es in Italien ein einziges ganz sicheres und urkundlich beglaubigtes Werk, und gerade das ist von dem Verfasser nicht einmal erwähnt. Es ist dieses ein Altarbild in der Hauptkirche zu Castelfranco (westl. von Treviso), ein Bild, welches trotz vielfacher Unbilden noch immer einen mit dem Klange des Namens Giorgione in Verhältniss stehenden Eindruck macht. Die heil. Jungfrau sitzt hoch oben auf einem steinernen Thron mit verschiedenfarbigen Teppichen behangen, an welchem das Familienwappen des Bestellers Costanzi angebracht ist; unten stehen zu ihrer Rechten der heil. Liberale, ein reizender Jüngling von 20 Jahren, ganz in Stahl gehüllt, in seiner Linken eine Lanze mit einem rothen Fähnchen, darin ein weisses Kreuz, — das eigene Bildniss des jugendlichen Künstlers, wie behauptet wird; zu ihrer Linken der heil. Franciscus baarfuss. Hinter diesen beiden eine rothe Tuchwand; darüber Landschaft mit einem festen Schloss einerseits, andererseits eine Stadt am Meere liegend und ferne Berge. Die Köpfe sind auffallend klein, was auch von dem des Kindes, trotz seiner hochgewölbten Stirne, gilt; etwas jugendlich Zartes und Keusches spricht sich in dem Ganzen aus, die Jungfrau schlägt wie beschämt und verlegen die Augen nieder. In breiten Falten fällt ihr rother Mantel zu beiden Seiten bis auf den Boden herab. Den Eindruck des Ganzen vollendet die Färbung, welche durchaus hell, von grosser Frische und dabei von prachtvoll gesättigter Wirkung ist. — Ausser diesem Altarbilde gilt noch allgemein als ein Werk des Meisters, wiewohl von Vielen angezweifelt, der am Rande des

Grabes von Engeln unterstützte Leichnam Christi im Monte di Pietà zu Treviso, ein Werk von ergreifender Gewalt, dessen tiefbedeutsame Anordnung jedenfalls nur von einen Meister ersten Ranges herrühren kann. Haben wir zu diesen beiden Bildern als drittes noch das Concert im Pal. Pitti genannt, so ist alles erschöpft was sich von diesem Meister zur Stunde in Italien noch findet. —

I. 962 e. II. 976 i.

Der „Giorgione“ genannte Maltheserritter in den Uffizien, Nr. 622, ist ein *Pietro della Vecchia*; zwar von besserem Geschmack als gewöhnlich, es ist wirklich ein schöner und edler Kopf, aber schon der unnatürliche branstige Ton, besonders auch in der Hand, verräth diesen Affen des grossen Meisters.

I. 964 g, h. II. 978 e, f.

Es ist nicht ganz leicht, die beiden hier angeführten Bilder, (Darstellung Christi zwischen den Schriftgelehrten nebst den vier Kirchenlehrern, Akademie von Venedig, und Madonna mit zwei Heiligen, Halbfigurenbild in der Galerie Manfrin) welche die Tradition beharrlich dem *Giovanni Nanni de' Ricamatori,* genannt *Giovanni da Udine* zuschreibt, in Einklang zu bringen mit dem was Vasari von der Jugend und dem Bildungsgang des Meisters mittheilt, so wie den urkundlich beglaubigten Nachrichten aus seiner spätern Lebenszeit, wornach Giovanni schon jung nach Rom gekommen und sein Lebenlang hauptsächlich Decoratives, Pflanzen, Thiere und Arabesken, gemalt hätte. Doch ist andererseits auch denkbar, dass Giovanni in jüngeren Jahren in Venedig (wo er wahrscheinlich länger als Vasari anzunehmen scheint verweilte) solcherlei Compositionen geschaffen habe. Leider sind diese Bilder nicht urkundlich beglaubigt, und es ist mir überhaupt ausser einem einzigen Bilde nichts bekannt, was seinen Namen trüge. Dieses eine Bild ist eine Tafel im Besitze des Herrn F. Frizzoni (aus dem Platen'schen Briefwechsel bekannt) zu Bergamo. Es ist eine thronende Jungfrau mit dem Kinde, musizirende Engel zu den Seiten des Thrones; Seraphim im Himmel; über dem Thron Fruchtgehänge ganz in der Art des Meisters. Unten am Thron ein Rund mit Adam und Eva; vorn knieen die Stifter: fünf Mönche und eine Frau. Die Köpfe sind lebensvoll; die Farbe, strahlend und tief gesättigt verräth den Schüler des Giorgione, das kostbare Bildchen, aus der Dominicanerkirche zu Venedig stammend, trägt die Bezeichnung „IOANNES NANNIS UDINENSIS. P. MDXVII“ (1517).

I. 964 h. II. 978 h, bez. Archit. 287, Anm. 1.

Pal. Grimani zu Venedig enthält unter anderen prachtvollen Sälen des ersten Stockes allerdings den einen mit der von *Giovanni da Udine* ausgemalten Decke. Es ist eine dichte Laube vorgestellt, von allen erdenklichen einheimischen Gewächsen des Südens gebildet: Feigen-Orangen-, Citronen-, Aepfel-, Quitten-, Mispel-, Lorbeer-, Kastanien-Granat-Eichbäumen u. s. w. mit ihren Früchten, dazwischen Weinlaub mit Trauben, türkisch Korn, Sumpfpflanzen mit schlanken Schilfrohren; unten um den Fuss ein reicher Flor von Blumen aller Art; in den Gesträuchen und dem Laubwerk gewahrt man Nester und allerlei Vögel,

darunter auch Eulen. Oben im Scheitelpunkt ein Reiher von einem Falken verfolgt. Unten in den Spickeln sind ausser allegorischen Figuren und Spruchbändern einzelne grössere Vögel, Perlhühner, Fasanen, Haushähne u. s. w. angebracht. Diess alles ist mit beneidenswerther Phantasie wie spielend erdacht und componirt und mit vollendeter Meisterschaft, frei und doch fleissig hingemalt; trotz der breiten Ausführung ist alles Einzelne von vollkommener Naturwahrheit. Die Farbe ist kräftig und schön, das Ganze von hinreissender Wirkung.

I. 966 k. II. 981.

Eines der besten Bilder des *Rocco Marconi* hängt (wenn nicht verbrannt) in S. Giovanni e Paolo zu Venedig. In der Mitte steht der Heiland mit bedeutungsvoll aufgehobener Rechten zwischen dem heil. Andreas und dem heil. Petrus, letzterer mit ausdrucksvoller Geberde der tiefsten Ergebenheit. Oben im Himmel drei musizirende Engel.

I. 966 f. II. 981.

Lorenzo Lotto. — Wem es gegönnt wäre, die zahlreichen über ganz Italien zerstreuten Werke dieses unglaublich fruchtbaren Meisters von unerschöpflichem Reichthum der Erfindung und von der lebhaftesten, hochpoetischen Einbildungskraft sämmtlich und unter günstigen Bedingungen, wie dieses Glück mir geworden, zu sehen, der würde mich schwerlich der Uebertreibung zeihen, wenn ich behaupte (ohne irgend eine Classification zu beabsichtigen, oder müssige Vergleiche anstellen zu wollen), dass Lorenzo Lotto, dem u. A. Rumohr schreiendes Unrecht gethan, in einem Maasse wie wenig andere Künstler die Beachtung des Forschers und die Theilnahme des sinnigen Verehrers italienischer Kunst verdient. Keiner mehr als er könnte eine eigene Monographie beanspruchen und es bedürfte auch hier wenigstens eines besonderen Capitels um ihm einigermaassen gerecht zu werden. Zu dem hier Gesagten ist zwar wenig Berichtigendes, aber desto mehr Ergänzendes hinzuzufügen. — Das Bild im Carmine ist zum Glück nur verwahrlost, keineswegs verdorben. — Bergamo, die zweite Vaterstadt des Künstlers, ist hier gänzlich übergangen, während sich doch — um nur das Wichtigste anzugeben — in den drei Kirchen S. Spirito, S. Bernardino und S. Bartolommeo daselbst drei gewaltige Altarbilder reichster Composition und prachtvoller Färbung, von respective 10, 12 und 17 Fuss Höhe befinden, letzteres besonders majestätisch aufgebaut, sämmtlich mit einer Anmuth in der Bewegung der Engel, einem Reiz in den jugendlichen Frauenköpfen, einer Breite der Wirkung, welche unbedingt als von Correggio eingegeben erscheinen würde, wenn nicht die Jahreszahlen schon den Beweis lieferten, dass Lotto, vielleicht 15 Jahre vor Correggio geboren, von diesem unabhängig, ähnliche malerische Anlagen, Sinn für Abrundung der Körper, für Reiz der Verkürzungen, anmuthige Bewegungen, schalkhaft neckischen Ausdruck, einschmeichelnde Lichtwirkung und zarte Abstufung der Töne, schliesslich dieselbe nervöse Erregbarkeit mitgebracht habe. Auch in der Umgegend von Bergamo findet man in verschiedenen Kirchen Wandgemälde und Oelbilder des Lotto. Auch der kleine Ort S. Giusto bei Fermo verdient einen Besuch. Die dortige Kirche di Santa Maria besitzt ein Hauptwerk

des Lor. Lotto von 1531, eine Kreuzigung von 16 Fuss Höhe, mit einem wahren Gewimmel von Figuren in allen erdenklichen Stellungen, einige davon leidenschaftlich bewegt; doch kann man nicht sagen, dass das Bild zur Andacht stimmte: es ist, wie Alles was Lotto geschaffen, überwiegend malerisch gedacht. Der Reiz der Beleuchtung und die reiche glänzende Farbenwirkung steht bei ihm obenan. — Ueberall kommen Bilder des L. Lotto unter andern Namen vor, selbst in London und in Paris, wo das Louvre 2 Hauptbilder von seiner Hand besitzt, das eine ohne Namen, das andere unter dem Namen Palma Vecchio. Wem aber daran liegt, diesen liebenswürdigen Künstler kennen zu lernen, der muss namentlich die Mark von Ancona besuchen; er wird in Recanati z. B. eines seiner Jugendwerke finden mit Namen und 1509 bezeichnet, ein aus mehreren Tafeln zusammengesetztes Altarbild, gegenwärtig zwischen Chor und Sacristei vertheilt, und wird zu der Einsicht kommen, dass Giov. Bellini seiner Zeit keinen begabteren Schüler gehabt als Lotto, einen Schüler dem nichts mehr abging, um ein Meister zu heissen; der bei sprechendem Ausdruck des innersten bald freudig bald ernst und feierlich gestimmten Gemüthes, des tiefsten Sinnens oder des höchsten Jubels in den feinsten Abstufungen, zugleich auch alle äusseren Mittel der Darstellung in einer Vollendung besitzt wie Wenige; so dass der Beschauer nicht nur angezogen und befriedigt, sondern freudig erregt, erhoben und in Bewunderung festgebannt dasteht. — In Castelnuovo bewahrt die Sacristei der Hauptkirche eine Transfiguration des Meisters, ebenfalls ein frühes Bild. In Loreto, wo der Meister Jahre lang gelebt und hoch betagt gestorben, findet man im bischöflichen Palast ein halbes Dutzend seiner Werke, die verkannt und vernachlässigt aus dem Staube hervorgesucht werden müssen. Anderes enthält Ancona, vorzüglich Schönes Jesi in den Kirchen S. Floriano und der Padri Riformati u. s. w. Wer aber die Gleichgiltigkeit, die Unwissenheit und die Urtheilslosigkeit in ihrer abschreckendsten Gestalt kennen lernen will, der muss nach Rom gehen, wo ich bei verschiedenen Besuchen in den dortigen Sammlungen kaum weniger als sechs Bilder des so höchst anziehenden Meisters, ich kann sagen, entdeckt habe; denn sobald ein Lotto nicht bezeichnet, oder die Bezeichnung verwischt, versteckt oder unverständlich ist, (wie denn der heiter scherzende Künstler nie müde wurde sich bald hinter Anfangsbuchstaben, bald hinter Zeichen, wie ein Auge, ein Rad, eine Waage und Aehnliches zu verstecken) da fällt der gedankenlos taufende Catalogschreiber auf alles Andere eher als auf das Rechte. Im Pal. Borghese ist Nr. 1 des Saales der venezianischen Schule ein früher und zwar bezeichneter Lotto von 1508: die Jungfrau sitzend mit dem Kinde, welches sich nach einem heil. Bischof wendet, der ihm sein Herz, in welchem der Namenszug IHS geschrieben steht, entgegen hält. Auf der andern Seite der waldgottähnliche heil. Onophrius. Sämmtliche Köpfe sind von tadellosem Charakter und liebenswürdigem Ausdruck, lebendig und seelenvoll. Die Zeichnung ist unübertrefflich schön, die Farbe perlenrein, glänzend und durchsichtig. (Aus derselben Zeit und in derselben Art findet sich ein Bild des L. L. bei Lord Ellesmere in London und ein anderes in der Pinakothek zu München.) In

demselben Saal der Galerie Borghese hängt das lebensgrosse Bildniss eines jungen Mannes bis unter die Knie gesehen, ganz schwarz gekleidet aber ohne Eintönigkeit, im Gegentheil voll Reiz des Helldunkels, die linke Hand mit 3 Ringen auf die Hüfte gestützt, während die rechte halb verborgen unter Rosen und geknitterten Rosenblätte n, die auf einem Tische liegen, darunter auch ein Zweiglein Orangenblüthen. Unter den Blumen, halb versteckt, ein kleiner Todtenkopf, wie ein aus Schmelz gearbeitetes Kleinod. In der Absicht diesem unvergleichlich anziehendem Bildniss Ehre anzuthun, hat man es „Pordenone" getauft! — Besuchen wir nun die Galerie Doria, so fällt uns unter dem Namen Carracci ein kleiner heil. Hieronymus, ein saftig rothes Tuch um die Lenden, auf, mit heftiger Bewegung der Arme, ganz nach vorn gewendet, wie im Begriff sich niederzuwerfen. Die Landschaft von abendlicher Stimmung. Es ist ein unverkennbarer L. L. Nicht weit von diesem kleinen Juwel hängt das Bildniss eines Mannes, ganz schwarz gekleidet, mit dunklem Bart, etwas mager und leidend aussehend, die Linke auf der Brust, die Rechte auf sich selber zeigend; der geöffnete Mund gleichsam sprechend; — diesen verschiedenen Anzeichen nach das Bildniss des Meisters selbst. Es ist bezeichnet L. Lotto, ausserdem „anno aetatis sue 37". Der Hintergrund eine reichlich mit Epheu bewachsene Mauer, worauf in flacher Arbeit ein Engelchen mit offenen Flügeln, nach oben schauend, und mit den gefalteten Händchen eine Waage haltend, in deren Schaalen seine beiden Füsschen das Gleichgewicht zu behaupten suchen. (Vielleicht in Anspielung auf seinen Namen: Lotto, ich kämpfe?) — Die grösste Ueberraschung aber war mir noch vorbehalten. Als ich eines Tages die Galerie Rospigliosi besuchte, ward ich an der Fensterwand ein Bild gewahr, das meinen Blick auf sich zog: „Luca Cambiasi" stand auf dem Täfelchen, und steht höchst wahrscheinlich noch darauf (!). Ich entzifferte eine allegorische Vorstellung, welche sich als Sieg der Keuschheit über die Wollust kund gab. Die Keuschheit, ausser den blossen Armen ganz in einen saftiggrünen Mantel gehüllt, ein weisses flatterndes Tuch auf dem Kopf, schwingt in der hoch erhobenen Rechten den zerbrochenen Bogen Amors und stürmt mit zornsprühenden Blicken und offenem Mund gegen die Liebesgöttin an, sie vorwärts drängend. Auf ihrer Brust schreitend gewahrt man — das Sinnbild fleckenloser Reinheit — ein schlankes, schneeweisses Hermelin (wie ein Wiesel gestaltet, mit spitzer Schnautze), geschmückt mit einem Halsband in dessen Mitte ein grosser Rubin strahlt. Die bedrängte Göttin schwebt mit fliegenden, blonden, von einer Perlenschnur durchzogenen Haaren, einen glänzenden Stern über dem Haupte, auf ihrer linken Schulter eine zierliche Büchse mit Kamm, Spiegelchen, Fläschchen u. s. w. tragend, am Oberarm und um den Hals goldene Ketten und verschiedenartiges Geschmeide; ein violetter Mantel bedeckt zum Theil ihre Schultern. Hinter ihr schwebt Amor mit rothgeweinten Augen, mit der Rechten sich schirmend, die ihre Schatten über seine Augen wirft, und wie die Mutter, die ihn mit ihrer Rechten zu schützen sucht, ängstlich nach der Verfolgerin sich umschauend. Er hat rosenrothe Flügel, einen Köcher auf dem Rücken

und eine trübbrennende Fackel in der einen Hand. Der Grund eine hügelige Landschaft mit dunklem Himmel. Nicht blos die ganze sinnreiche Composition verräth L. L., sondern der mit seinem Styl Vertraute findet ihn in jeder Einzelheit, in dem Reiz der Beleuchtung, in der bestechenden Färbung und in der so unvergleichlich zierlichen Ausführung auf feinster Leinwand. Ganz besonders aber erkennt man die Hand des Meisters in der Gestalt der Keuschheit, die er mit grösserer Vorliebe als das Uebrige ausgeführt, so dass die ernste Gestalt mit ihrer zornigen Bewegung schöner und verführerischer erscheint, als die etwas abgemagerte Liebesgöttin mit dem spitzen Köpfchen und dem alabasterartig weissen Fleisch. Ein in der rechten Ecke angebrachtes, überschmiertes Täfelchen scheint den Namen des Meisters enthalten zu haben, welcher gar kein anderer sein kann als L. L. Es ist dieselbe freie und erfindungsreiche, heiter spielende Einbildungskraft, welche das liebenswürdige Bild geschaffen, das man unter dem Namen seines Urhebers L. L. im Hauptsaal des Museo real zu Madrid bewundert. Ein Mann halb mit dem Ausdruck des Verdrusses, halb mit jovial gleichgiltiger Ergebung, steckt einem jungen Mädchen den Ring an den Finger. Amor oder Hymen mit bunten Flügeln über dem Paare schwebend, legt ihnen das Joch auf die Schulter. — Ueber meinen Fund hocherfreut, verliess ich damals das Casino Rospigliosi und, Zeit und Gelegenheit ersehend, überschritt ich den Platz und betrat die Räume des Quirinals. In dem ersten der grossen Bildersäle fiel mein Blick auf eine heil. Familie über einer Thür hängend und es gemahnte mich abermals wie Lotto. Von wem ist das Bild da oben? fragte ich den Aufseher. „Es hat bis jetzt immer für Correggio gegolten", lautete die Antwort; „vor einigen Wochen aber wurde es zufällig abgenommen und man fand einen Namen daraufgeschrieben —". Schon gut, unterbrach ich den Mann, gebt mir nur eine Leiter her, wenn es möglich ist, ich möchte ihn auch sehen. Die Leiter kam und ich las: „Lau.tius Lotus, 1524". Mitten im Bilde sitzt die Jungfrau in prachtvoll rothem Gewande, das unbekleidete Kind auf ihrem Schoos. Dieses hält der heil. Katharina eine vollblätterige rothe Rose entgegen, nach der sie die Rechte ausstreckt; die heil. Jungfrau fasst mit zierlicher Bewegung ein Blatt in dem offenen Buche des heil. Hieronymus, der in einen dunklen lackrothen Mantel gekleidet ist. Ueber dem letzteren steht, auf seine Lanze gestützt, der heil. Georg mit Helm und gewaltigem Federbusch. Neben diesem, im Halblicht, erscheint Johannes der Täufer, ein zierlich schmachtendes Köpfchen; auf der andern Seite ein heil. Bischof ganz von Reflexen erleuchtet, in ein Büchlein sehend, welches der heil. Antonius mit der L. hält, während in seiner Rechten zwei grosse Klingeln sichtbar sind. — Auch Pal. Colonna besitzt von L. Lotto das Bildniss eines im Lehnstuhl sitzenden Prälaten in rothem Anzug, mit einem weissen Hündchen das vorn auf einem Teppich sitzt. — Es liesse sich in Rom, wenn es auf Vollständigkeit ankäme, noch anderes von diesem fruchtbaren Meister auffinden, doch sei es an dem Gegebenen genug. — Die Brera zu Mailand besitzt, seit einigen Jahren erst, drei in Turin erstandene Bildnisse, zwei männliche und ein weibliches, unseres Meisters, dem es

in charakteristischer Auffassung Wenige gleich thun, während seine Farbengebung zwar nicht das grossartig Einfache und Feierliche der tizianischen Palette besitzt, wohl aber durch grössere Abwechselung, Lebendigkeit und pikante Gegensätze eine höchst anziehende und eindringliche Wirkung macht. —

I. 967 a. II. fehlend.

Tizian. — (Portrait des Ariost und der Caterina Cornaro im Palazzo Manfrin.) Es ist ein bedeutender Missgriff die beiden nicht etwa nur untergeordneten und verdorbenen, sondern durchaus unechten und mittelmässigen Bilder hier voranzustellen! Ueberhaupt hat diese unglückliche Galerie Manfrin, welche so unpassender Weise hier obenan steht, den Verfasser zu einer Unzahl ganz verfehlter Urtheile verleitet, indem er der dortigen Namengebung und dem durchaus unbegründeten Ruf so vieler Bilder daselbst sich ohne alle Kritik und vertrauensvoll hingegeben.

I. 971 e. II. 987 d.

Der Hauptaltar von San Salvatore besitzt ein Altarbild: Christi Verklärung von Tizian, ein spätes und nicht sehr gelungenes Bild des Meisters, gleich der Verkündigung, worauf man in der That das doppelte „fecit" nach seinem Namen liest. — Auch die Kirche S. Lio erfreut sich eines Altarbildes: der heilige Jacobus mit Pilgerstab und rothem Mantel, ein vortreffliches Werk des Tizian, welches nur leider nicht in wünschenswerthem Zustande sich befindet. — Wer Venedig gründlich durchgehen will, wird in den „Guide" überhaupt noch manches tizianische Bild verzeichnet finden. Eines derselben sei noch besonders erwähnt. In der sehenswerthen Bildersammlung des Fürsten Giovanelli findet sich ein kostbares kleines Bildchen des heiligen Hieronymus, der behaglich und vornehm auf einer Felsenbank sitzt, der Grund zierliche Landschaft: ein Jugendwerk, noch an Giov. Bellini erinnernd. —

I. 976 c. II. 992 b.

Francesco Vecellio. Die Orgelflügel in S. Salvatore zu Venedig stellen vor, innen: die Verklärung, die Auferstehung und Himmelfahrt; aussen: die Heiligen Augustinus und Theodorus. Francesco hielt sich dabei, so viel ihm möglich war, an das Vorbild des Bruders, doch fehlt es seiner Farbe an Klarheit, an Schmelz und an Harmonie. Die Bewegungen sind theilweise steif und die Zeichnung hat grosse Schwächen. — Wer das Friaul besucht, kann in der Kirche zu San Vito ein grosses Altarbild, bezeichnet F. V. P. MDXXIIII., sehen, eine Jungfrau mit dem Kind von 2 Engeln gekrönt; darüber eine Glorie. Unten 4 Heilige mit dem knieenden Stifter und einem Engel. Im Ganzen ein schönes Werk voll Kraft und Würde. —

I. 976 d. II. 992 d.

Das Bild des *Marco Vecellio* (1545—1611) in Pal. Pitti giebt von diesem späteren Schüler seines grossen Oheims eine ganz richtige Vorstellung; von seinen Zeitgenossen ist keiner dem Meister näher gekommen: seine Farbe ist ungemein kräftig, gesättigt im Ton und durchsichtig; dabei sind allerdings die Formen unbestimmt und die Aus-

führung flau und wollig, ein Fehler, der schon in den spätesten Werken des grossen Meisters selbst auffallend zu Tage tritt. Aehnlich verhält es sich mit den 4 Vorstellungen aus der Venezianischen Geschichte in S. Giovanni Elemosinario. Auch hier hält sich Marco so nahe als möglich an die Art und Weise des Oheims; dabei sind freilich die Charaktere etwas leer und die Ausführung erscheint etwas schwammig.

I. 976 unten. II. 992 unten.

Bonifazio ist irrthümlich „Veneziano" genannt. Es waren dieses Namens wenigstens 3 Maler, sämmtlich aus Verona, deren ältester und bedeutendster, ein Zeitgenosse Tizian's und Palma's, wahrscheinlich aus der Schule Domenico Morone's in Verona hervorgegangen ist. Dieser starb 1540. Ein zweiter starb urkundlich 1553; ein dritter malte noch 1579; auch ein vierter könnte möglicherweise gemalt haben, wenn man die unendliche Anzahl von Bildern bedenkt, die unter ihren Namen gehen oder vielmehr ihr unverkennbares Gepräge tragen (in der Art, wie auch die sämmtlichen Bassano sich ähnlich sehen).

Denn Bonifazio gehört zu den Meistern, dessen Namen man in den Galerien gar häufig einen wohlklingenderen unterschiebt. Die Hauptwerke des ersten Bonifazio, unter welchen obenan steht die obenerwähnte Findung Moses in der Brera, dann die Geschichte vom reichen Mann in der Akademie zu Venedig, das Urtheil Salomonis und andere hier 977 c Angeführte; sodann, in der Brera, Christus mit den Jüngern in Emaus, ein bei allen Schwächen im Einzelnen und bei Mangel an Durchbildung und an Ernst dennoch sehr hochstehendes Bild, sind noch ganz der goldenen Zeit der venezianischen Malerei würdig. Die zahlreichen Abendmahlsbilder, die zahllosen einzelnen Figuren von Heiligen in der Akademie zu Venedig etc. sind schon grösstentheils von den spätern Künstlern dieses Namens.

I. 978 c. II. 994 h.

Die Anbetung der Könige im Pal. Brignole ist im Ganzen ein schwaches Bild, trotz einzelner Schönheiten, besonders das Kind ist schlecht gezeichnet.

I. 978. II. 995 n.

Hier lässt sich einschalten ein Schüler und Nachahmer des Tizian, welcher verdient der Vergessenheit entrissen zu werden: *Natalino (Nadalino) da Murano;* aber nicht in Venedig kann man ihn kennen lernen, wo das einzige von ihm vorhandene Bild, ein einfaches Halbrund über einem Altarbilde (in unmittelbarer Nähe von Bellini's berühmtem Bilde der Jünger in Emaus) in S. Salvatore, an dunkler Stelle und dabei sehr schmutzig, sich dem Blick entzieht.

Im Dome von Ceneda aber bleibt der Besucher an dem dritten Altar in Verwunderung stehen vor einem Bilde ansehnlichen Umfanges, aus dem ein Abglanz des Tizianischen Vorbildes, doch in ganz origineller Weise, voll Charakter, Anmuth in den Bewegungen und Würde hervorbricht. Es ist eine thronende Madonna mit dem Kinde; am Fuss des Thrones der heil. Rochus und der heil. Sebastian, eine Gestalt, die sich nicht vollkommener denken lässt. Rechts kniet der Stifter mit langem blondem Haare und krausem Bart, im schwarzen

Gewande, ein sprechender Kopf voll Andacht im Blicke. Hintergrund: die Landschaft von Ceneda. Ein grüner Vorhang geht oben durch die ganze Breite des Bildes. Dieses köstliche Bild, vollkommen erhalten und unter dem Namen Madonna della neve bekannt, ist von Ridolfi (I. 202) angeführt und beschrieben. —

I. 978 oben. II. 994 unten.

Polidoro Veneziano, ein Künstler ohne alle Erfindung und der gewöhnlich dieselbe Composition: die Jungfrau mit 2 Engelchen in Anbetung vor dem Jesuskinde und Aehnliches wiederholt, äusserlich aber dem Tizian wie kaum ein Anderer gleichkommt. Entschieden das beste und feinste Exemplar dieser anbetenden Madonna hängt unter dem Namen „Anonimo Fiammingo" (!!) No. 483 im Pal. Pitti. — Ein Abendmahl mit dem Namen des Künstlers und 1545 in der Akademie zu Venedig.

I. 978 e. II. 995 b.

Zu der Gruppe der Bergamasken gehört *Giovanni Cariani,* von dem man ausser Bergamo sehr wenig findet, dort aber Verschiedenes in den öffentlichen Sammlungen und in den Kirchen. Eigenthümlich ist ihm eine Art von Halbfigurenbildern von männlichen und weiblichen Gestalten aus den vornehmen Gesellschaftskreisen seiner Zeit entnommen. Die Frauen gewöhnlich sehr in die Breite gehend, nach Art seiner venezianischen Vorbilder, Compositionen, welche der liebenswürdigen phantastischen Tracht und einem gewissen nur leise angedeuteten novellenartigen Vorgang einen grossen Reiz verdanken. Ein ähnliches Bild von 7 Figuren mit dem Namen und 1519 bezeichnet sah ich im Hause des Grafen Roncali zu Bergamo. Mit diesem verwandt, doch nur von 3 Halbfiguren, war das unter dem Namen Giorgione bekannte und bewunderte Bild der Gal. zu Pommersfelden, welches heute die Grossh. Sammlung von Oldenburg ziert. Was diesem Bilde etwas so unendlich Anziehendes verleiht, ist der tiefinnige, seelenvolle Ausdruck der beiden jungen Frauen, deren eine die andere zu trösten scheint.

Das grosse Altarbild der Brera ist jedenfalls das Bedeutendste, was uns von Cariani übrig geblieben ist. Man kann darin den Meister in seinen Eigenschaften und seinen Schwächen kennen lernen: die Zeichnung ist sehr vernachlässigt und in der Form läuft manches Unschöne mit unter; als Ganzes aber lässt sich nichts Imponirenderes denken, die Zusammenstellung zeugt vom höchsten malerischen Verständniss und die Farbe ist eines Schülers des Giorgione würdig. — Die Ambrosiana zu Mailand besitzt unter dem befremdenden Namen Lucas von Leyden eine Kreuztragung Christi, im Augenblick, wo der Heiland unter der Last erliegt und Veronica mit dem Schweisstuch sich ihm nähert, eine reiche Composition im kleinen Maasstabe, unverkennbar von Giovanni Cariani, allerdings unter dem Eindruck und mit Benutzung deutscher Kupferstiche entstanden. — Auch in der Gal. Borghese zu Rom glaube ich einen G. Cariani gefunden zu haben: eine Jungfrau mit dem segnenden Kind und dem heil. Petrus (I. Saal No. 32).

I. 978. II. 995 g.

Calisto Piazza aus Lodi. — Dieser Künstler, vor welchem dem Beschauer nicht mehr so feierlich zu Muthe wird, wie vor den Meistern, deren Jugend in das XV. Jahrhundert hinaufreicht, und dessen Eigenschaften fast ganz an der Oberfläche liegen, kommt ausschliesslich in Lodi und Umgegend, in Crema und in Mailand vor. Er hat kaum selbstständige Geltung: von seinen Vorfahren Albertino und Martino Piazza in die Kunst eingeführt, unterlag er bald dem gefährlichen Einflusse des Romanino, der sich hauptsächlich auf Cremona und Lodi erstreckte. Das erste seiner grossen Altarbilder in der Incoronata zu Lodi ist eine Bekehrung des Saul, ein Vorwurf, der dieser Zeit und Schule zunächst wegen der heftigen Bewegung in der Hauptfigur und den Begleitern willkommen war (an diesem ersten Altar sind die 4 Seitenwände von *Ambrogio Borgognone).* Am zweiten Altar rechts das Hauptbild wieder von Calisto (1530): die Enthauptung Johannes des Täufers, die 4 Seitenbilder aus der Geschichte des Täufers ebenfalls von ihm. Endlich am zweiten Altar links die Kreuzabnahme (1538) und die 4 Seitenbilder aus der Leidensgeschichte des Heilandes. Je später die Zeit, desto verflachter erscheinen die Charaktere. Abhängigkeit von Romanino ist fast überall ersichtlich; die Farbe zùm Theil kräftig und glänzend, zum Theil schon etwas dünn aufgetragen und verwässert im Ton. Auch im Dom zu Lodi ist von Calisto Piazza ein Altarbild in 6 Abtheilungen mit dem Kindermord etc. zu sehen, ein weniger bedeutendes Bild. In San Celso zu Mailand malte Calisto einen heiligen Hieronymus mit dem Cruzifix und 4 Engelknaben und ausserdem mehrere von den Wandgemälden der Capelle. In jüngeren Jahren war Calisto auch in Brescia beschäftigt, wo man unter anderm in S. Maria di Calchera eine Heimsuchung von 1525 sieht, worin die männlichen Köpfe besser als die weiblichen gelungen sind. Offenbare Nachahmung des Savoldo und noch mehr des Romanino. Ebenfalls aus Brescia stammt die grosse Tafel in der Brera zu Mailand mit der Jungfrau und dem Kinde, den Hh. Johannes der Täufer und Hieronymus und einem Engelchen. Die gesättigte und glänzende Färbung ist das Beste daran.

I. 978 g. II. 995 p.

Girolamo Savoldo besuchte mit seinem etwas älteren Landsmann Gir. Romanino die Schule des Giorgione in Venedig. Er ist fast durchgängig und von ferne schon an einer gewissen schiefergrauen Gesammtstimmung, bei hartem, rohem Fleischton zu erkennen.

Das Bild der 2 Einsiedler, Petrus und Paulus Eremita, im Pal. Manfrin (jetzt in der Akademie zu Venedig) lehrt uns durch seine Bezeichnung und seinen Styl wahrscheinlich einen Bruder des Girolamo: *Jacobo Savoldo* kennen (1510). Ausser dem hier Angeführten findet sich in der Ambrosiana zu Mailand unter dem Namen Lomazzo (!) ebenfalls eine Verklärung Christi zwischen Moses und Elias, unten 3 Jünger, unverkennbar von G. Savoldo. Brescia besitzt nur noch ein einziges Bild von diesem Meister aus seiner Glanzzeit: es ist eine treffliche Anbetung der Hirten in S. Barnaba. Ein ähnliches Altarbild mit

demselben Gegenstand, von der Feuchtigkeit übel zugerichtet, schmückt den Vorraum der Sacristei von S. Giobbe in Venedig. In der königl. Sammlung zu Turin sind 2 Savoldo: eine heilige Familie mit dem heil. Franz, hinter dem Namen Pordenone, und eine Anbetung der Hirten von greller und harter Färbung, hinter dem Namen Tizian versteckt. Ein eigenthümliches und sehr anziehendes Bild des Meisters fand ich endlich im Pal. Albani zu Urbino: eine Ruhe auf der Flucht, wo der Künstler im Hintergrunde Venedig mit dem Dogenpalast und den Lagunen angebracht hat. Weiter vorn rechts eine Art Schiffswerfte, worin es lebhaft zugeht; in der Mitte zwei schöne Bäume.

I. 938. II. 996.

Ob *Moretto da Brescia* früher Schüler des Sacchi von Pavia gewesen, muss dahingestellt bleiben; jedenfalls bildete auch er sich unter dem entschiedenen Einfluss des Romanino aus. In gewissem Sinne lässt er sich mit Sodoma vergleichen: auch ihm gelingt es nicht immer, die Massen zu beherrschen und Klarheit und Einfachheit in seine Compositionen zu bringen; in einzelnen Gestalten aber erscheint er so herrlich, dass er den Vergleich mit dem Höchsten, was die Kunst uns bietet, nicht zu scheuen braucht. Moretto war eine zarte weibliche Natur, am besten gelingen ihm daher auch weibliche Charaktere, in denen er unvergleichliche Schönheit der Form, Anmuth, Würde und keuschen Reiz auf wunderbare Weise zu vereinigen weiss. Dem Deutschen, der Italien nicht gesehen, wird vor Allem die heilige Justina in Wien vorschweben, welche noch höher steht als das, was Berlin und Frankfurt von diesem Meister besitzen. „Brescia ausgenommen" besitzt allerdings Italien kaum etwas diesem Bilde gleich zu schätzendes: aber Brescia hat eben auch in seinen Kirchen allein einen Schatz, der eine ganze und eine bedeutende Galerie aufwiegt. Alles Einzelne aufzuführen wäre ermüdend und ist nicht thunlich. Wer aber mit dem rechten Verständniss begabt das Glück hätte, eine Woche in Brescia zubringen zu können, dem böten die dortigen Kirchen, das städtische Museum und einige Privathäuser so viel, dass er die Zeit sicher nicht zu lang finden würde. Carità, S. Clemente, Duomo vecchio, S. Eufemia, S. Faustino in Riposo, S. Francesco, S. M. delle Grazie, S. Giuseppe, S. Giovanni Evangelista, S. M. Calchera, S. M. de' Miracoli, SS. Nazaro e Celso, S. Pietro in Oliveto bieten sämmtlich ein oder mehrere Bilder des unvergleichlichen Meisters. Unter den 5 Bildern des Moretto, deren S. Clemente sich rühmt, wird der Besucher das kostbare Bild mit den 5 heil. Jungfrauen und Märtyrern Lucia, Agnes, Agathe, Cecilia und Barbara finden, sowie die heil. Ursula von ihren Begleiterinnen umgeben, und er wird die Richtigkeit der obigen Bemerkung fühlen. Im Einklang mit dieser seiner vorwiegenden Richtung hat er z. B. auch in der blonden zarten Gestalt des Engels Michael (mit den Hh. Franz und Nicolaus) in S. Nazaro e Celso ein Wunder von Liebreiz erreicht. Bei der greisen Gestalt des h. Hieronymus mit den nackten Armen und Beinen (von 1530) in S. Francesco hat die ans Manierirte und Gesuchte streifende Eleganz unläugbar etwas Störendes. Man kann sich nicht verhehlen, dass die Einfachheit und der Ernst der alten Meister würdi-

ger und ergreifender sind. Bei alledem ist in des Meisters Werken Ueberfluss auch an männlichen Gestalten, die sich kaum schöner denken lassen.

Eine eigene Erwähnung verdient ein Altarbild des Moretto in der baulich so anziehenden, pag. 226 c besprochenen Kirche S. M. de' Miracoli. Die erste Kapelle rechts vom Eingang besitzt diesen Schatz; ein Bild des Moretto, worin das rein Menschliche und Gemüthvolle ohne alle Beeinträchtigung des kirchlich Weihevollen ein so liebenswürdiges Ganzes hervorgebracht hat, dass es gewissermaassen im gesammten Gebiet der Kunst einzig dasteht. Ein Schulmeister stiftete das Bild, in welchem der h. Bischof Nicolas eine Anzahl Schulkinder vor den Thron der Jungfrau führt, auf deren Schoos das göttliche Kind sich mit liebevoll schmeichlerischer Bewegung nach der Mutter wendet, sie angehend, dass sie der Fürbitte des Heiligen zu Gunsten der frommen Kinderschaar ein geneigtes Ohr leihen möge. Ein ausgezeichnetes Altarbild des Moretto besitzt auch die Kirche S. Andrea zu Bergamo und ein ähnliches S. Giorgio maggiore zu Verona. Ein Altarbild des Meisters findet sich in S. M. maggiore zu Trient und ein ähnliches erwarb vor wenigen Jahren die Sammlung des Vatican in Rom. Moretto erscheint auch in seiner Porträtmalerei als Vorbild seines Schülers Morone, und ist letzterem, der in diesem Fach durch Zufall zu grösserem Ruf gelangte als sein Lehrer, unbedingt auch überlegen, wie seine schönen Bildnisse im Hause Fenaroli, so wie in der städtischen Gal. zu Brescia etc. beweisen.

I. 979 u. 80. II. 997.

Mit der hier gegebenen Charakteristik des *Gio. Battista Morone*, wornach derselbe zu einer Art italienischen Denner's gestempelt würde, bin ich nicht recht einverstanden. In der Naturtreue, die Morone anstrebt, ist durchaus nichts Aengstliches noch Kleinliches. Der Vorwurf, den man ihm machen kann, ist vielmehr, dass in späteren Jahren die Weichheit seiner malerischen Behandlung in Flauheit ausartete, dass seine Modellirung alle Festigkeit einbüsst und dass seine Farbe einen unangenehm röthlichen Gesammtton annimmt. In seinen Porträten mag man ihn immerhin geistreich nennen; sicher aber ist: dass sein Geist zu weiter nichts als zu seinen Bildnissen nach der Natur ausreichte, indem seine Compositionen – deren mehrere in Bergamo's Kirchen und in der Brera — schwache und höchst verunglückte Versuche sind, in seines Meisters Moretto Fusstapfen zu treten. Morone's Bildnisse finden sich mehr in Privatsammlungen und in Familien, wie z. B. in Bergamo bei dem Grafen Morone, in Brescia und in Mailand, als in öffentlichen Sammlungen; auch wird sein Name vielfach missbraucht. Vortrefflich ist das Männerbildniss von 1565 in der Brera, noch schöner aber und unberührt das des Canonicus Lud. di Terzi mit rothem Haar und Bart und in schwarzem Ornat in der Sammlung Fenaroli zu Brescia. Mehreres auch in der öffentlichen Sammlung (Tosi) daselbst. Verschiedene Werke des Moretto und seines Schülers besitzt Baron Salvadori zu Trient, darunter 2 Cardinäle Madruzzi und ein junger hübscher Mann von 18 Jahren, sämmtlich in ganzen Figuren.

(Weitaus die schönsten Bildnisse des Morone befinden sich in England.)

I. 980. II. 997.

Wie der Verfasser dazu kommt, den *Girolamo Romanino* aus Ferrara oder Bologna abzuleiten, weiss ich mir nicht zu erklären, indem derselbe sich so gut wie Savoldo *Girolamo da Brescia* nennt und von seinen Jugendjahren sich ausserhalb Brescia (und etwa Venedig) nirgends eine Spur findet. Dieser Meister beherrschte mehr als irgend ein Anderer die Schule von Brescia, wo die Kirchen mit den Werken seiner Hand fast ebenso angefüllt sind als mit Bildern des Moretto. In S. Giovanni Evangelista z.B. hat der Besucher reichliche Gelegenheit, unmittelbare Vergleiche anzustellen. Die Vermählung der Jungfrau ist wahrscheinlich die gelungenste von Romanino's dortigen Leistungen; das bedeutendste seiner Werke aber in Brescia nicht nur, sondern überhaupt ist wol das grossartige Bild des Hauptaltars von S. Francesco mit der Jahreszahl MDII auf dem prachtvoll geschnitzten Rahmen. Die Heiligen Franciscus, Antonius von Padua, Bonaventura und Ludwig in Anbetung vor der heiligen Jungfrau mit dem Kinde. Hintergrund Landschaft. Der Einfluss des Giorgione, in dessen Schule Romanino gebildet, ist ebensowenig zu verkennen, als eine entschiedene Eigenart des jungen Meisters, dessen frühe Entwicklung in Staunen setzt. Dieses Bild, aus dem zweiten Jahre des neuen Jahrhunderts, als Giorgione selbst kaum 25 Jahre zählte, ist vielleicht das erste Werk von vollständig ungebundener Anordnung und freier Beherrschung der malerischen Darstellungsmittel, das noch vorhanden. — So zart und mild Moretto, so kräftig und fast derb erscheint Romanino, in seinen Charakteren, wie in seiner Färbung, welche statt kühl und silberig, nicht nur goldig erscheint, sondern sich zuweilen bis zu glühender Hitze steigert. Auswärts ist der Name des Romanino wenig bekannt und seine Bilder sind unter anderen Namen, meistens unter dem von Giorgione zu suchen. So eine heilige Familie, in einer schönen Landschaft ruhend, mit dem kleinen Tobias, den ein Fisch in der Hand kenntlich macht. Dieses Bild, von grösster Pracht der Färbung, das die Ambrosiana zu Mailand besitzt, erschien mir eine Zeit lang als Giovanni Cariani, bis ich mich für Romanino entschied, dem es sich mit grösster Wahrscheinlichkeit zuschreiben lässt. — Wandgemälde des Meisters kommen in der Umgegend von Brescia mehrfach vor; auch in Trient ist die ehemalige Residenz der Fürstbischöfe von seiner Hand reichlich verziert.

I. 980. II. 998.

Von hier aus ist der Ausflug nach dem nahe gelegenen Cremona zu machen, das der Verfasser nicht gesehen und das wir schon einmal bei Gelegenheit Boccaccio Boccaccino's berührt haben. Schon der Sohn dieses Meisters, *Camillo Boccaccino,* zeigt in einem Bilde der Brera, vom Jahr 1532, dass er viel mehr von Romanino und Calisto da Lodi als von seinem Vater angenommen. Auch ferraresische Einflüsse lassen sich in jenem Bilde: eine heilige Jungfrau mit dem Kinde in der Glorie, Hieronymus, Johannes und 2 andere Heilige, erkennen. Aber nicht nur

dieser: schon die Cremoneser *Gian Francesco Bembo, Altobello Melone* und *Cristoforo Moreto*, welche von Ende 1515 bis 1520 daselbst im Dom mit und neben Boccaccino und Romanino malten (welch letzterer um diese Zeit nach Cremona berufen wurde), zeigen schon so auffallende Verwandtschaft, ja Uebereinstimmung mit Romanino, dass sicher anzunehmen ist, sie haben schon in Brescia seine Schule besucht. Auf diese Art übte der Meister von Brescia auf die ganze junge Generation einen entscheidenden Einfluss aus. Diesem Einfluss, später mit dem des Giul. Romano vermischt, unterlagen hauptsächlich auch die *Campi*, deren Haupt *Galeazzo* noch ganz und gar in der Anschauungsweise Boccaccino's befangen war. Die Kirchen S. Agata, S. Agostino und S. Abondio enthalten Bilder seiner Hand. Von seinen Söhnen war der bedeutendste *Giulio*, geringer *Antonio*; auch der Vetter *Bernardino* war ein Künstler von grossem Ansehen, der u. A. den Ruhm hat, die *Sofonisbe Angussola* in die Kunst eingeweiht zu haben. Von diesen drei Campi und mehreren Brüdern und Vettern finden sich unzählige Werke über Cremona zerstreut (besonders in S. Sigismundo). Beim Einzelnen können wir nicht verweilen, auch ist wenig Erfreuliches darunter: die guten alten Ueberlieferungen waren längst beseitigt, an die Stelle des ruhig maassvollen Aufbaues war ein krankhaftes Bedürfniss nach Bewegung, an die Stelle der Gewissenhaftigkeit Schein und Oberflächlichkeit getreten. Nur ein Werk sei erwähnt, das hiervon eine überraschende Ausnahme macht und allein die Reise nach Cremona werth ist. Am Hochaltar von San Abondio prangt dieses Meisterstück: „IVLIVS CAMPVS, cremonensis faciebat MDXXVII.“ auf eine Palette geschrieben, daneben ein Pinsel liegt. Es ist die Jungfrau mit dem Kinde auf einem Thron, dessen Fuss ein Marmorrelief ziert und über dem sich ein grünes Tuch ausbreitet. Zu beiden Seiten die heiligen Ritter Nazaro und Celso, jeder auf sein Schwerdt gestützt. Vorn 2 Engelchen, deren einer den Helm des Ersteren zu öffnen sucht, der andere die goldenen Sporen des heiligen Celsus hält. Sämmtliche Köpfe sind von vollendeter Schönheit, theils in Boccaccino's, theils in Romanino's Art empfunden; aber vollkommen auf der Höhe dieser Meister stehend in ihren charaktervollen, edlen und ruhigen Schöpfungen. Dabei ist die Farbe strahlend und von einer Pracht, davon nur das Herrlichste, was die venezianische Kunst hervorgebracht, einen Begriff geben kann. Dieses Bild steht als der Glanzpunkt der ganzen Campi-Schule vereinzelt da. Gerade 20 Jahre später füllt derselbe Giulio Campi die Kirche S. Margarita z. B. mit Wandmalereien aus, darin er dem Giul. Romano und dem Parmeggiano nachjagt und unerquicklich, kalt und gespreitzt erscheint. — Zu den alten Meistern von Cremona gehört *Thomas de Alenis*, gen. *il Fadino,* ein Freund des Galeazzo Campi, von dem ein Bild aus dem Jahr 1515 in Cremona zu sehen war, in Boccaccino's Art, doch hölzern und unbeseelt. Als schwach muss man auch bezeichnen eine Kreuzabnahme in S. Pietro mit dem Namen des Künstlers *„Bernardino Richa“;* besser ist, von derselben Hand, im Dom ein Altarbild mit reicher und zierlicher Architektur, wie denn B. Ricca als Decorationsmaler sehr gerühmt wird. Ebenfalls durch die

reichverzierte Blende mit gold- und schwarzgewürfelter Mosaik zeichnet sich ein Bild des „*Johannes Franceschus Bambinus (Bembo)* 1524“ aus, worin übrigens der Mangel an Erfindung dieses Künstlers zu Tage tritt, indem er Jungfrau und Kind ganz genau von Raphaels Madonna del Baldacchino entnommen. In derselben Kirche von S. Pietro hängt das Meisterwerk des oben erwähnten *Bernardino Gatti,* genannt *Sojaro*, eine Anbetung der Hirten mit dem Stifter, vom heiligen Petrus empfohlen, und der grossen Halbfigur eines Engels, in der Linken einen Wachholderstrauch haltend, ganz vorn; so correggesk als möglich. (In Paris gewesen.) Endlich enthält diese Kirche eine schöne Grablegung von „*Lactantius* BRIX. 1521“, von dem es ungewiss ist, ob er mit *Lattantio Gambara* ein und dieselbe Person oder aber ein früherer unbeachtet gebliebener Landsmann desselben war. Die oben genannte *Sof. Angussola* war ein höchst bedeutendes Talent, deren Werke sich durch ungemeine Naturtreue auszeichnen, von der mir aber, ausser ihrem unbedeutenden Selbstporträt in Florenz, in Italien nichts bekannt ist. (Eines ihrer Hauptwerke beim Grafen Raczynski in Berlin.) Nicht weniger als 6 Schwestern übten die Malerei aus. Von der Hand der *Anna Maria* besass (1858) ein Geistlicher zu Cremona ein liebenswürdiges Bildchen: die Jungfrau hält das Kind, das im Hemdchen auf einem Tische steht, und dem der heilige Franciscus ein Körbchen voll Trauben und Maulbeeren anbietet; vorn ein Todtenkopf und Jasminblümchen. Wer die Gal. Tosi zu Brescia besucht, mag in einem der Säle ein kleines Rund mit dem reizenden Bildniss eines jungen Mädchens beachten, das die Augen gross aufschlägt und die Europa Angussola vorstellt; von der Schwester *Lucia* gemalt.

I. 980 g. II. 999.

Pordenone's Malereien in der Madonna di Campagna zu Piacenza sind die letzten Werke des Meisters. Eine grosse Anzahl Wandgemälde sowohl, als auch Tafelbilder: Jugendgeschichten des Heilandes, Geschichte der h. Katherina, einzelne Heilige, Kirchenväter nebst Decorativem. Trotz vielfacher Uebertreibungen und Zerfahrenheit der Form sind diese Werke doch gross gedacht und in vieler Beziehung ansprechend.

I. 981 d. II. fehlend.

Die Halbfigurenbilder: Vermählung Mariä und Beschneidung sind nicht von Pordenone, sondern von *Pomponio Amalteo*, und zwar Bruchstücke.

I. 981 e. II. 999 e.

Pordenone's Tochter der Herodias mit ihrer Magd. — Dieses allerdings herrliche und ganz gut erhaltene Bild im Pal. Doria zu Rom hat einen Doppelgänger. Dieselbe Composition ganz genau findet sich bei Mr. Th. Baring in London, dort aber augenscheinlich von der Hand des *Seb. del Piombo*, wo nicht gar des *Giorgione.* Die Wiederholung im Pal. Doria möchte ich, der malerischen Behandlung nach zu urtheilen, eher für ein Werk des *Romanino* halten, welchem in guter Stunde so ausgezeichnetes gelingen konnte.

I. 981. II. 1000.

Pordenone giebt uns Veranlassung, einen Ausflug nach Friaul zu machen. Aber schon unterwegs, in Treviso, begegnen wir ihm, wo er im Dom, derselben Kirche, welche eine Verkündigung von Tizian's Hand besitzt, im Jahr 1520 eine Capelle ausmalte; die Hauptvorstellung: eine Anbetung der Könige, ein stattliches Werk. In Conegliano sieht man auf einer Mauer die von der Kirche S. Antonio allein noch übrig geblieben ist, vier Heilige vom Jahr 1514, darunter ein höchst edler Kopf des Petrus Martyr und eine liebreizende h. Catherina: es war die Jugend des Meisters Giovan-Antonio und die Blüthezeit der italienischen Kunst. Zwei Jahre später malte er unter der Halle des Stadthauses zu Udine eine Jungfrau mit dem Kinde und darunter 3 musicirende Engel (unvollendet). Auch dieses ist noch ein Werk von unvergleichlicher Schönheit. Die Züge der Jungfrau sind im höchsten Grade bestechend und vornehm: sie schaut nach rechts hinaus, die Augen verdrehend, verführerisch und weltlichschön, ohne geradezu sinnlich zu sein; das Kind dagegen, in lebhafter Bewegung, sieht mit schmerzlichem Ausdruck nach der Mutter hinauf. Eben dort werden auch zwei grosse ausgezeichnete Orgelflügel bewahrt mit allegorischen Figuren und Engeln. — In Casarsa ist der Chor des Domes von Pordenone ausgemalt: an der Decke die Dreieinigkeit von Engeln angebetet; dann Wunder des Kreuzes; das Gesicht Constantins; dann verschiedene weibliche Heilige; — theilweise zerstört; das Uebriggebliebene aber hat in den Hauptfiguren ganz das Würdevolle, Ritterliche und Vornehme, das als Grundzug in Pordenone's Werken erscheint und das kaum ein Anderer gleich ihm besass; die Ausführung jedoch, etwas vernachlässigt, deutet auf seine spätere Zeit. Auch ein Altarbild daselbst, auf die Wand gemalt, ist von ihm: die Jungfrau mit dem stehenden Christuskind; zu beiden Seiten die jungen Heiligen Valentinus und Odoardus mit Krone und Scepter. In Spilimbergo besitzt der Dom 4 Orgelflügel, davon 2 zusammen die Himmelfahrt der Jungfrau darstellen; unten die Apostel, gewaltig bewegte Gestalten mit höchst edlen Köpfen. Das ganze Feld ist klassische Architektur. Mehrere Engel, die auffallender Weise geradezu von Raphael entlehnt sind. Die Apostel sind vollkommen so bewegt, so gewaltig in der Anlage und so mächtige Gestalten wie Rubens sie geschaffen, mit dem Pordenone im Charakter und Temperament sicherlich grosse Verwandtschaft gehabt hat. Auf dem andern Flügelpaar Sauli Bekehrung und der Fall des Simon Magus, mit grossen Schönheiten im Einzelnen. Alles in Leimfarbe ausgeführt, mit vollkommener Meisterschaft. Noch verschiedenes in derselben Kirche von dem Meister, aber grossentheils zu Grunde gegangen, alles vom Jahr 1524. — Wo man aber den Giovan-Antonio vor allem sehen muss, das ist in seinem Geburtsort Pordenone. Gleich beim Eintritt in den Dom überrascht ein kostbares Bild der ersten Capelle rechts. In der Mitte steht die h. Jungfrau, ihren Mantel mit beiden Händen haltend und über die Familie des Stifters ausbreitend, links vorn der riesige h. Christoph sich nach der göttlichen Last umsehend die er auf seiner rechten Schulter trägt. Rechts, neben der Jungfrau, steht Joseph, ebenfalls das Christuskind

haltend in ganz verkürzter Stellung. Hintergrund eine prachtvolle Landschaft. Es ist dies ein Jugendwerk des Künstlers, alles noch streng in der Zeichnung, ruhig und feierlich, das Christuskind ein reizendes Köpfchen; Maria mild und schön wie ein Palma; Christoph hat einen gewaltigen Kopf der sehr viel an den todten Christus im Monte di Pietà zu Treviso erinnert. Joseph allein hat etwas kleinliche Formen und ein sonderbar süssliches Lächeln.

Eben da hinter dem Hauptaltar ein ungeheures, aber sehr verdorbenes Bild des Meisters. — Das Grossartigste aber und Ungewöhnlichste was Pordenone geschaffen, ist vielleicht ein Altarbild aus der Kirche S. Gottardo, jetzt im Stadthaus daselbst. In der Mitte steht der h. Bischof, eine grosse Schrift auf seinem rechten Knie haltend, eine höchst würdevolle Erscheinung. Zu seinen Seiten stehen der h. Sebastian und der h. Rochus, letzterer ganz bekleidet. Am Fusse des Thrones sitzen 2 Engelchen mit einer Mandoline und einer Art Theorbe, der eine sieht dem anderen scharf in die Augen und man erkennt deutlich, dass er ihm den Ton angiebt. Der Hintergrund eine klassische Architektur mit je fünf Säulen auf jeder Seite und einer Decke mit Cassetten. Die Figuren überlebensgross, leider vielfach überschmiert; in den erhaltenen Theilen unvergleichlich schön und meisterlich behandelt. — Ebenda ein von der Wand abgenommener Fries mit einem Bauerntanz: in der Mitte 4 Musikanten, darunter ein trinkender, voll Humor, alles in lebhaftester Bewegung. Unvergleichlich wahr ist die Haltung eines Bauernmädchens, welches verlegen vor dem entschlossen einladenden Tänzer steht. — Die Hauptkirche zu Torre (Art Vorstadt von Pordenone) erfreut sich ebenfalls eines schönen Altarbildes ihres grossen Landsmannes: Die Jungfrau mit dem Kinde und den Heiligen Hilarius, Tizian, Antonius und Joh. der Täufer. Zwei weissgeflügelte Engelchen am Fusse des Thrones klopfen auf ein Tamburin. Auch dieses Bild hat all die bedeutenden Eigenschaften des Meisters, der immer grossartig und würdig ist, hier und da aber ans Ungeschlachte streift. Doch kann es mir nicht einfallen, Pordenones Werke in Friaul erschöpfen zu wollen; kehren wir noch einmal nach Cremona zurück, wo im Dome, gleich rechts vom Eingang, eines der schönsten Bilder hängt welche die Stadt besitzt. Es ist eine reizend jugendliche Madonna mit dem nackten Kind auf dem Schoosse, das sich nach dem Stifter wendet, einem bejahrten Canonicus, der in Schwarz gekleidet, mit hinreissender Andacht und Gläubigkeit aufwärts blickt. Ausserdem mehrere andere Heilige. Vorn ein Engel mit losem Haar auf einer grossen Mandoline zwickend, die auf dem Boden steht. Schöner landschaftlicher Hintergrund. Leider lässt sich nicht verheimlichen, dass, so wie dieses kostbare Bild, so auch eine grosse Freske mit der Kreuzigung über der Thüre des Domes vom Meister Giovan-Antonio ist. Nichts kann roher und gemeiner sein, als dieses Werk, einzelne Gestalten sind absolut unleidlich, wüst und manierirt. Um diesen Eindruck zu verwischen, müssen wir zu der Jugendzeit des Künstlers zurückkehren und diese findet sich, nach meiner Ueberzeugung, unzweifelhaft vertreten in einem Bildchen der Akademie zu Venedig, Nr. 110 des 5. Saales (Pinacoteca Contarini), die Jungfrau

mit dem Kinde, der h. Catharina und Johannes. Es ist eine Perle und was in Venedig viel sagen will, unberührt. Noch sei der Seltenheit wegen ein Bild des Pordenone erwähnt, das sich im Quirinalischen Palast zu Rom befindet; es ist der h. Georg in der Rüstung, auf weissem Pferde, den gewaltigen Drachen bekämpfend. Oben in der Landschaft kniet in goldgelbem Kleide die Prinzessin; bezeichnet I. A. REG. PORD. F. — Auch im Pal. Doria scheint mir eine h. Familie mit Catharina, „prima maniera di Tiziano" genannt, ein Jugendwerk des Pordenone zu sein.

I. 981. II. 1000.

Bernardino Licinio — denn durch diesen Namen unterscheidet sich der Künstler von seinem Bruder *Pordenone* — hat sich einmal in seinem Leben zu einer meisterlichen Schöpfung zusammengerafft: dem grossen Altarbild in den Frari, welches ohne die Tradition und die Bezeichnung wahrscheinlich einen wohlklingenderen Namen tragen würde, wie dieses mit seinen Bildern häufig der Fall ist; so z. B. im Pal. Sciarra zu Rom, wo Nr. 8, Giorgione genannt, offenbar von seiner Hand ist: eine Salome mit ihrer Mutter und dem ganz in Stahl gekleideten Henker, der das Haupt des Täufers am Haarschopf hält. Durch die eckige Zeichnung und die trockene Ausführung verräth sich der Künstler. An ähnlichen Fehlern leidet auch das bekannte Familienbild im Pal. Borghese, welches ausserdem durch die helle Farbenstimmung und durch eine gewisse Natürlichkeit und Lebendigkeit in Stellung und Ausdruck anziehend ist. Nicht weit von diesem Bilde hängt Nr. 42, „venezianische Schule" genannt, eine h. Familie mit Hieronymus, Catharina und andern Heiligen, unverkennbar von Bernardino: es sind geistlose Köpfe, von unschöner Zeichnung und trockener Behandlung. Auch im Pal. Doria scheint eine h. Familie (V. 22) von Bernardino zu sein, mit Anklängen an Paris Bordone. — Im Pal. Balbi Piovĕra zu Genua hängt unter dem Namen „Tizian" eine grosse h. Familie mit Stiftern, stellenweise übermalt, ausserdem aber ein Bild von wunderbarer Eleganz und Schönheit; namentlich die knieenden Donatoren sind künstlerisch gefühlt und grossartig. Zwischen Bernardino und seinem grösseren Bruder hin und her schwankend, glaube ich doch dem Ersteren so Bedeutendes zutrauen zu dürfen: es wäre dieses aber unbedingt sein Meisterstück — etwa mit Ausnahme des Bildes in den Frari.

I. 982. II. 1001.

Von Giovan-Antonio Pordenone nicht zu trennen ist sein Schüler und Schwiegersohn *Pomponio Amalteo*, der, 1505 zu S. Vito geboren, noch 1583 malte und eine Unzahl Werke, meist Fresken, über das ganze Friaul zerstreut hinterliess; ebenso in Cenĕda, Motta, Oderzo, Treviso. Das schönste und bedeutendste von Allem sind die Wandmalereien in der Kirche S. Maria de' Battuti zu S. Vito, vom Jahr 1535, wo der ganze Chor von Pomponio ausgemalt ist und zwar in einer Weise, die seinem Vorbilde so nahe kommt, dass man Mühe hat zu glauben, Pordenone habe nicht selbst stellenweise die Hand angelegt. Es sind Vorstellungen aus der Jugendgeschichte der Jungfrau und des Heilandes, welchen eine genreartig naive Auffassung und das Einflechten von Zügen aus

dem gewöhnlichen Leben einen grossen Reiz verleiht. In der Ruhe auf der Flucht z. B. hält Maria auf dem Esel sitzend unter einem reich beladenen Dattelbaume stille, wo das Christuskind gierig zugreift, während 2 Engelchen ihm die Zweige entgegenhalten. Ganz vorne bückt sich der heilige Joseph um in seine zinnerne Feldflasche Wasser zu schöpfen. Tiger, Löwen, Affen u. s. w. nahen sich, dem Heiland der Welt ihre Verehrung zu bezeugen. Was den Styl dieser Malereien betrifft, so sind sie überraschend ruhig und gemässigt in Linien und Bewegung, und verrathen eine grosse Gewandtheit in der Behandlung des Fresco. In der Regel ist Pomponio überwiegend zerfahren in den Formen, flau in der Ausführung und blass in der Färbung. —

Wir wollen das Friaul nicht verlassen ohne diese so anziehende Provinz etwas genauer durchforscht zu haben. Die Malerschule dieser Gegenden, welche trotz ihrer Abhängigkeit von Venedig, dennoch ihren Lebenssaft aus dem heimathlichen Boden zieht, hat gar manche duftige Blüthe getrieben. Von den alten Meistern sei, beispielsweise, genannt *Domenico di Tumetio (da Tolmezzo).* In der Sacristei des Domes von Udine hängt ein alterthümliches Bild in drei Abtheilungen mit Madonna und Kind, verschiedenen Heiligen, Pietà und Verkündigung, bezeichnet mit Namen und 1479. Es ist Mittelgut, Art der Vivarini. Ungleich mehr Bedeutung hat schon *Giovanni di Martino da Udine* (verschieden von dem berühmten Schüler Raphaels), der von 1501 bis 1534 blühte. Im Dom zu Portogruaro hängt von seiner Hand ein grosses Bild der Darstellung im Tempel, aber in einem Zustande der sich nicht ärger denken lässt. Vortrefflich erhalten ist dagegen zum Glück das Altarbild im Dom zu Udine: der heil. Marcus sitzt auf dem Throne mit gewaltiger Entschiedenheit in Ausdruck und Stellung; behäbig und würdig zugleich; zu beiden Seiten stehen der Täufer und ein anderer jugendlicher Heiliger. Unten 4 Heilige, darunter 2 Bischöfe, vorn, jeder in einem Buche lesend. Der eine rechts, offenbar Bildniss, ist ein Wunder von Ausdruck, ruhig und sprechend; die Vertiefung in das Gelesene, die Theilnahme und das Verständniss habe ich kaum je vortrefflicher ausgedrückt gesehen. Diese Gestalt erinnerte mich lebhaft an Mantegna, mit dessen scharfer Modellirung und blasser Temperafarbe sie die grösste Uebereinstimmung zeigt. Rührend ist die Bezeichnung: „1501, Johanes Utinensis hoc parvo ingenio fecit". Im Dom von Spilimbergo ist eine Darstellung im Tempel, mit Simeon der das Christuskind in die Arme nimmt; die Farbe ist hell wie Cima, die Charaktere aber sind ziemlich hölzern und lahm. —

Martino da Udine bekannt unter dem Namen *Pellegrino da San Daniele* ist ein Meister, der mehr als nur historisches Interesse hat, und von dem sich auch in der Akademie zu Venedig eine Verkündigung in 2 Abtheilungen befindet. Seine frühesten Malereien sieht man in seiner Vaterstadt in der Capelle S. Antonio di Padua, die ganz von ihm ausgeschmückt ist, vom Jahre 1497 bis 1522; es sind verschiedene Compositionen, theils aus dem Leben des heil. Antonius, theils aus der Jugendgeschichte des Heilandes. Eine der Hauptvorstellungen ist der heil. Antonius auf einem Throne sitzend, eine Anzahl Gläubiger in Ver-

ehrung vor ihm knieend; es sind höchst charaktervolle Köpfe von sprechendem Ausdruck, offenbar Porträte. Auch eine Fusswaschung und Christus in der Vorhölle zeichnen sich aus. Die früheren nähern sich im Style dem Giorgione, die spätern dem Pordenone. Die Erfindung aber gehört dem Pellegrini an. Die Auffassung ist durchaus grossartig, die Behandlung überraschend frei und breit. In der Madonna di Strada, bei S. Daniele, malte Pellegrino eine Freske der Jungfrau mit dem Kinde, erstere ein ausgezeichnet schöner Kopf von grosser Weichheit. Eines seiner Hauptwerke besitzt die Hospitalkirche (S. M. de' Battuti) zu Cividale, ein Altarbild von 1529; die heil. Jungfrau sitzt in einer Blende von Goldmosaik, das nackte Kind auf ihrem Schoos stehend und sich nach dem' kleinen Täufer wendend. Andererseits der heil. Donato der die Stadt entgegen bringt. Vier junge weibliche Heilige umstehen den Thron, eine mit Rosen, die zweite mit einem Olivenzweig, die dritte mit anderen grünen Zweigen, die vierte lesend, sämmtlich reizend von Angesicht und höchst anziehend durch die malerische Tracht; die erste gemahnt an Romanino, die zweite an Palma Vecchio, das Ganze aber erscheint wesentlich von Pordenone abhängig. Am Fusse des Thrones sitzt ein Engel mit der Mandoline, seine weissen Flügel ausgespannt. Auf den Flügelbildern zu beiden Seiten ein heil. Michael und ein heil. Sebastian. Noch sind von dem Meister mehrere Jugendbilder anzuführen; so im Dom von Udine eine höchst originelle Composition (von 1500), der heil. Joseph hält das Christuskind im Arm, der Täufer als ein schlanker Knabe von 12 Jahren blickt zu ihm auf. Hintergrund eine Architektur von ungewöhnlicher Anlage. Die zarte Gesichtsbildung des Täufers und das Naive seines Ausdruckes sind unvergleichlich; leider ist das Bild sehr überschmiert. Im Monastero maggiore zu Cividale ist vom Jahre 1501 ein stehender Täufer in einer Landschaft mit Feigenbaum; sehr trocken und scharf umrissen. Auf der Aussenseite eines Hauses in San Daniele bewundert man noch jetzt ein Wandgemälde des Pellegrino: eine Jungfrau mit dem Kinde auf dem Halbmond stehend, zwischen dem heil. Antonius und dem heil. Leonardo. Der Grund dunkelblauer Himmel, das Ganze von der reichsten Harmonie und dem gefälligsten Farbenton, der sich denken lässt. —

Pellegrini's Schüler *Sebastiano Florigerio,* von dem ich in Friaul nichts gesehen, hat ein vortreffliches Bild von eigenthümlicher Farbenstimmung in der Akademie zu Venedig, Nr. 384, so wie zwei andere: eine heil. Familie, und drei einzelne Heilige. —

Girolamo da Udine erscheint als genauer Nachahmer des Cima, nur etwas lahmer in den Charakteren, unschöner in den Gesichtszügen und weniger gewählt in den Formen. Seine Farbe aber kommt seinem Vorbilde gleich und seine Ausführung ist im höchsten Grade zierlich. In einem Vorzimmer des Stadthauses zu Udine sah ich, mit seinem Namen bez. eine Krönung der Jungfrau auf den Stufen des Thrones knieend, der mit reichem grünen Tuch behangen, darauf in Gold gestickt ruhende Hirsche mit Sternen abwechselnd. Ein Engelchen auf der Mandoline spielend, sitzt am Fusse des Thrones, links Johannes der Täufer, rechts

der Evangelist. Hintergrund Architektur von reich verzierten, viereckigen Pfeilern mit Durchblick auf Landschaft und Himmel. —

Noch verdient hier eingeschaltet zu werden ein Maler, der unbilligerweise fast in Vergessenheit gerathen ist: *Francesco Beccaruzzi* aus Conegliano. Seine meisten Werke sind in Nonnenklöstern und Dorfkirchen begraben. Die Akademie zu Venedig jedoch hat von seiner Hand ein Altarbild aufzuweisen, fast 10 Fuss hoch, aber auch gross durch das Verdienst, gross von Formen, edel in den Charakteren und schön in den Köpfen; dabei glühend im Farbenton, wie Tizian, und durch die scharf aufgesetzten Lichter und ein gewisses Korn der Behandlung an Giac. Bassano erinnernd. Es ist der heil. Franciscus, die Wundmale erhaltend, in Gegenwart der heil. Catharina und 11 männlicher Heiligen. — Auch in SS. Giov. e Paolo findet sich von Beccaruzzi ein heil. Franciscus im Gebet. —

I. 982. II. 1002.

Paris Bordone ist nicht genügend gekennzeichnet und gewürdigt, wenn man ihn nur als Nachahmer jener grossen Meister hinstellt, deren überwältigendem Einfluss allerdings seine wesentlich weibliche Natur sich nicht wohl entziehen konnte. Doch hat er dabei eine sehr entschiedene Eigenart, die eben so leicht zu erkennen, als mit Worten schwer zu beschreiben ist. Er ist weich, anmuthig und vornehm; fast immer würdig, nie aber streng und feierlich. Seine Göttinnen sind bezaubernd, seine Heiligen aber selten von angemessenem Charakter, da er zu vorwiegend weltlich und auf das Gefällige bedacht ist. Seine Stärke liegt nicht im Nackten; seine pfirsichblüthenfarbigen, schillernden Gewänder aber verbinden sich mit dem rosigen Fleischton und der kraus behandelten Landschaft, von gesättigtem Grün, zu bestechendster Gesammtwirkung. In Porträts ist er ausgezeichnet. Sein schönstes Bildniss in den Uffizien ist das eines jungen Mannes (Nr. 607); vortrefflich im Pal. Pitti die „Amme des Medizäischen Hauses" (Nr. 109). Die Wiederholung von Tizian's Paul III. ebenda, ist dem P. B. ganz willkürlich zugeschrieben, sowie auch Augustus mit der Sibylle (Nr. 251) keine Spur von seiner Kunstweise zeigt. Auch die „Ruhe auf der Flucht" (Nr. 89, Pal. Pitti), übrigens ein reizendes Bild, mag eher von Bonifazio sein. Bei Brignole zu Genua Mehreres von P. B., darunter auch eine grosse heil. Familie, sehr bedeutend, doch arg misshandelt; wie leider auch in Turin (Nr. 161) ein schönes Weib mit Kirschen im Schoos und einem Eichkätzchen an der Kette, das an zwei Kirschen nagt. — P. B.'s Vaterstadt Treviso besitzt von dem Meister noch ein Hauptwerk, eine grosse Anbetung der Hirten, im Dom, mit dem Zug der herannahenden drei Könige in der Ferne. (Der Kopf eines Hirten im Vordergrund ausgeschnitten.) Ausserdem in der Sammlung des dortigen Hospitals eine heil. Famile des Bordone, hinter dem Namen Palma Vecchio versteckt. — Venedig erfreut sich, ausser dem prachtvollen Werke der Akademie, noch mehrerer Bilder des Meisters in Kirchen und Palästen. Darunter ist das Bild der stehenden Heiligen Petrus, Andreas und Nicolas, in S. Giobbe (verdorben). Vortrefflich erhalten ist dagegen eine kleine Madonna mit dem Kinde, welches dem

knieenden heil. Hieronymus den Cardinalshut aufsetzt, daneben der heil. Franciscus, — eine Perle welche die gewählte Sammlung des Pal. Giovanelli ziert. — Auch die Brera in Mailand entbehrt nicht des Schmuckes und der Würze die dieser Meister jeder Sammlung bringt, indem sie 4 Bilder seiner Hand, darunter auch grosse, alle vier aber heiligen Inhaltes, aufweist. In S. Celso daselbst sieht man eine ausgezeichnete heilige Familie in schöner Landschaft, mit Predella, bez. „Paris Bordonus Trevisanus“, wie denn seine Bilder fast nie der Namensaufschrift entbehren. In Rom endlich bewahrt Pal. Colonna eine lebensgrosse heil. Familie mit der prachtvollen Gestalt des heil. Sebastian an einen Baum gebunden, dabei Hieronymus und Magdalena so wie eine zweite, von kleinerem Maasse, wo Joseph Früchte von einem Baume pflückt, der kleine Täufer mit einem Lamm spielt, und Anna sich mit dem heil. Hieronymus unterhält, ein Bild von der schönsten Art des Paris (wiewohl „Bonifazio“ genannt) und frei von der ihm eigenen, etwas gesuchten Eleganz; Pal. Doria aber einen Kriegsgott mit Venus und Amor in einem Orangengebüsch, eines jener für P. B. so charakteristischer Halbfigurenbilder, die keiner vor ihm und keiner nach ihm gemalt hat, und deren Reiz sie von je her für Liebhaber aller Länder so wünschenswerth gemacht, dass ausser dem angeführten vielleicht kein zweites derartiges Bild mehr in Italien geblieben ist, während z. B. das Belvedere zu Wien deren 5 besitzt.

Der einzige Schüler B.'s dessen die Kunstgeschichte Erwähnung thut, ist sein Landsmann *Francesco de Dominicis*, von dem ein beglaubigtes Bild vorhanden, das in der Sacristei des Doms von Treviso aufbewahrt wird. Es ist bez. „F. D. P. 1571“ und stellt vor eine Procession auf dem Platz vor dem alten Dom zu Treviso. Oben im Himmel schwebt die Jungfrau in der Glorie. Vortrefflich sind besonders die Bildnisse der Priester in ihren malerischen Trachten: schwarz, weiss und roth, wie denn auch D. besonders als Bildnissmaler gerühmt wird. (Wie dieser Meister sich zu dem *Francesco Dominici* verhalte, von dem die kaiserl. Ermitage zu St. Petersburg ein überlebensgrosses Selbstbildniss im 20. Jahre, von 1522, bewahrt, davon auch in England Wiederholungen: ob er derselbe, oder aber der Vater unseres Künstlers gewesen, — Dominici soll nemlich im 35. Jahr seines Alters gestorben sein — das muss dahin gestellt bleiben.

. 982. II. 1003.

Bei *Battista Franco's* Oelgemälden zu verweilen, lohnt sich nicht der Mühe. Wessen Blicke auf die Schlacht von Montemurlo (Pal. Pitti No. 144) fallen, der wird von diesem gänzlich ungeniessbaren Machwerk entsetzt die Augen abwenden. Eine weit weniger ungünstige Vorstellung von seiner Manier giebt das im Pal. Manfrin (wahrscheinlich noch) befindliche figurenreiche Bild der Kreuztragung mit Namen und dem J. 1552 bez., welches, wiewohl in den Lichtern kalt, doch wenigstens venezianische Anklänge hat.

I. 989. II. 1010.

Wer die Malerfamilie der *da Ponte* gründlich kennen und ihre Entwickelung verfolgen wollte, müsste ihre am Fusse der cadorischen Alpen

gelegene Vaterstadt Bassano heimsuchen. Denn dort findet der Besucher der städtischen Sammlung zunächst ein grosses Altarbild des alten *Francesco da Ponte*, von 1509, mit schöner Landschaft, welches für einen guten Bartolomeo Montagna gelten könnte, und beweist, dass das Haupt der Familie die Schule des trefflichen Meisters in dem benachbarten Vicenza besucht hat, welches übrigens als die Vaterstadt des alten Francesco da Ponte bezeichnet wird; sodann eine Anzahl Jugendbilder seines Sohnes *Jacobus a Ponte*, der den Namen Bassano zu Ehren brachte. Diese Bilder, ganz verschieden von der allgemein bekannten Art des Meisters, sind grosse Compositionen biblischen Inhalts, wie z. B. die Flucht nach Aegypten, ernst und würdig aufgefasst, von ruhigem, ja feierlichem Charakter, am meisten dem Bonifazio verwandt. — Ausser dieser Gruppe von Jugendwerken sei nur ein einziges Werk des Giacomo B. angeführt, ein Bild aus seiner reifsten Zeit, und ein Prachtstück malerischer Behandlung: die Ruhe auf der Flucht mit anbetenden Hirten, in der Ambrosiana zu Mailand.

I. 998 e. II. 855.

Cola dell' Amatrice malte noch nach 1530 (statt bis 1550). Er ist allerdings alterthümlich und zurückgeblieben, aber mehr noch schwerfällig und roh. Der Hauptsitz seiner Thätigkeit war Ascoli, wo er als Maler nicht nur, sondern auch als Baumeister vielfach wirkte.

Briefe und Aufsätze von Goethe

aus den Akten der Grossh. Kunstanstalten zu Weimar.

Mitgetheilt von Dr. **A. von Zahn.**

Goethe's Verhältniss zur bildenden Kunst und Kunstwissenschaft wird über lang oder kurz Gegenstand einer besonderen Darstellung werden müssen. Eine würdige Lösung dieser Aufgabe wäre eben so interessant für das Gesammtbild von Goethe's Persönlichkeit, in welcher die fast räthselhafte Neigung zu eigner künstlerischer Production sich mit der sein ganzes Leben erfüllenden Theilnahme an Kunstpflege und Kunststudium vereinigt, als werthvoll durch den Inhalt des theoretischen Systems und der ästhetischen Anschauungen über bildende Kunst. Erst aus einer vollständigen und geordneten Uebersicht der zerstreuten und vereinzelten Aeusserungen würde sich ermessen lassen, in wie eigenthümlicher Weise bei Goethe Voreingenommenheit und Befangenheit gegenüber eigener und fremder künstlerischer Production Hand in Hand geht mit der tiefsten Einsicht in das Wesen der Kunst und mit der innigsten Empfindung für die bildnerische Schönheit der Form. Und die Gesammtheit seiner Aussprüche müsste wiederum verbunden sein mit der Darstellung seines praktischen Wirkens in künstlerischen Interessen; der blosse Auszug seiner theoretischen Anschauungen, wie z. B. in Zimmermanns „Geschichte der Aesthetik“, giebt um deswillen kein Bild von Goethe's Gesinnung über bildende Kunst, weil bei ihm sowohl seine persönliche Entwicklung als auch die praktische Bethätigung der in ihm herrschenden Grundsätze immer als ein wesentliches Moment gleichzeitig ins Auge gefasst werden muss.

Die nachstehenden Mittheilungen sind ein Beitrag zu dem Gesammtbild, wenn sie auch keine wesentliche Bedeutung beanspruchen können. Sie ergänzen die beiden Schriften, welche bereits Goethe's Beziehungen zu den Weimarischen Kunstanstalten behandeln: „Goethe in amtlichen Verhältnissen“ von Dr. C. Vogel, Jena 1834, und „Goethe und die freie Zeichnenschule zu Weimar“ von G. Th. Stichling, in Weimarische Beiträge zur Literatur und

Kunst, Weimar 1865. Zugleich geben sie einige Zusätze zu dem Briefwechsel zwischen Goethe und Carl August, dessen Herausgabe bekanntlich weder vollständig noch mit genügender Kenntniss und Sorgfalt erfolgt ist.

Die mitzutheilenden Schriftstücke beziehen sich theils auf die „freien Zeichenschulen" zu Weimar und Eisenach; theils auf die Gründung eines Museums in Weimar und die Ordnung der Kunstkammer und einzelne Kunstangelegenheiten.

Die Aufsicht über die „freien Zeichen-Schulen" oder das „fürstliche (herzogliche) Kunst-Institut" nahm Goethe's Theilnahme von ihrer Gründung an, 1775, bis zu seinem Tode ununterbrochen in Anspruch. Die Idee zur Gründung der Schule rührt von Fr. Bertuch her, der in einer vom August 1774 datirten Denkschrift die Nothwendigkeit einer solchen Anstalt entwickelt.

> „Eine freye Zeichenschule ist fast die erste und einzige Quelle, woraus die Verbesserung der Künstler und Handwerker in einem Lande abzuleiten ist. Der Handwerker wird erst alsdann vollkommen, wenn er gute Arbeit in schönen Formen liefert. Wie soll er aber schöne Formen liefern, wenn er selbst nicht zeichnen kann, und nicht den mindesten Begriff davon hat, was schön oder nicht schön ist?"

Der Plan war, wie aus dem weiteren Inhalt der Denkschrift hervorgeht, ursprünglich der einer Anstalt, welche jetzt kunstgewerbliche Fortbildungsschulen genannt werden; zugleich ward die Möglichkeit der Ausbildung junger Künstler ins Auge gefasst.

> „Wie mancher junge Mensch würde dann vielleicht ein guter Künstler und dem Staate ein brauchbarer Mann werden, der itzt, aus Missverstand seiner wahren Bestimmung oder Mangel der Gelegenheit zu seiner Bildung ein höchst mittelmässiger sogenannter Gelehrter, und dem Staate oder Fürsten, der ihn ernähren soll, eine Last wird."

In der Folge und bei der praktischen Ausführung trat aber die Rücksicht auf das Kunstgewerbe wie auf die Ausbildung der Künstler von Fach zurück und die weimarische Anstalt sowohl, als auch das Filiale in Eisenach wurden und sind noch bis auf den heutigen Tag ein Ersatz des gewöhnlichen Schul-Zeichenunterrichts; Mittwochs und Sonnabends Vor- und Nachmittags wurden die Schüler und Schülerinnen der Stadt-Schulen, denen einige erwachsene Dilettantinnen sich anzureihen pflegten, in verschiedenen Abtheilungen unterrichtet und nur zeitweilig, unter Leitung von *Jagemann* und *Heinrich Meyer* haben angehende Künstler über die Elemente des Zeichnens hinaus eigentliche künstlerische Vorbildung erhalten.

Die ganze Geschichte der Anstalten und die von Goethe's Theilnahme insbesondere, welche in dem erwähnten sehr ansprechenden Aufsatz von Stichling eingehend geschildert ist, bietet das immer wiederholte Schauspiel der löblichsten Bemühungen um Steigerung der Lehrziele und wohlthätigen Wirkung der Anstalten, deren Erfolge, bei äusserst geringen Mitteln und beschränkter Lehrthätigkeit, wohl auch in Verbindung mit dem nicht unbedenklichen Princip des unentgeltlichen Unterrichts, den wohlmeinenden Absichten der kunsteifrigen Vorgesetzten so selten entsprachen.

Immerhin ist es erfreulich das redliche Bemühen zu verfolgen und sich zu vergegenwärtigen, wie damals ein Bestreben nach der Pflege des Schönen mit einem rührenden Ernst und Eifer genährt wurde. — Die Listen der alljährlichen Ausstellung von Arbeiten der Lehrer und Schüler*), mit der stehenden Eingangsformel:

„An
Serenissimi Regentis
Höchsterfreulichem Geburts-Tage, den 3. September 17 . .
stellten die Lehrer und Eleven der Fürstl. Zeichen-
Schule Folgendes aus:“

enthalten die Namen aller der Familien aus der „Gesellschaft“ der weimarischen Glanzzeit und die äusserst sorgfältig geführten Fleiss- und Fortschrittstabellen, welche an die aufsichtsführende Behörde: „Die zur Ober-Aufsicht des Fürstl. Zeichen-Instituts gnädigst Verordneten“ (später die „Grossherzogl. Sächs. Ober-Aufsicht über alle unmittelbaren Anstalten für Wissenschaft und Kunst“) erstattet wurden, verzeichnen die Leistungen der jungen von Beust, Bertuch, Gore, von Seebach, Wieland, von Arnswald, von Stein, Herder etc.

Aus der gemeinschaftlichen Verwaltung der Oberaufsicht durch Goethe und den Geheimrath Schnauss stammen die nachfolgenden Schriftstücke.

1.

Goethe an Schnauss.

(Archiv des Grossh. Museum. I, 2. Bl. 116.)

(Eigenh.) ps. d. 5. Juni 1789.

Es hat mir Horny, welcher bereit ist nach Eisenach zu gehen, den Wunsch zu erkennen gegeben: dass er eine bestimmte Instruction

---

*) Bei der tabellarischen Eintheilung

„Namen. Sujet. Wornach“

sind in den 90er Jahren auch die Originalarbeiten der Lehrer als nach „Natur“ oder „Idéale“ classifizirt.

erhalten möge, was er eigentlich zu thun habe? und wodurch hauptsächlich sein Verhältniss zu Böbern festgesetzt werde. Ich glaube zwar die beiden Leute werden sich gut vertragen; Ew. Hochwohlgeboren fänden aber vielleicht heut oder Morgen ein Viertelstündchen sie beyde vorzufordern und ihnen nur allenfalls mündlich ihre Plätze anzuweisen. Der eine halte sich im Zeichenfache der andre im mathematischen; übrigens mögen sie einander behülflich seyn und sich in die Hände arbeiten; so wird alles gut gehen. Ich empfehle mich bestens und füge nur noch hinzu, dass Hr. Lips kommen und seine Wohnung hier aufschlagen will. Durch diesen Mann werden wir sichtbar vorwärts kommen. Leben Sie recht wohl und lieben

Ihren

v. Hs. d. 5. Jun. 1789.

Freund und Diener
Goethe.

2.

Goethe an Schnauss.

(Ebendas. I, 2. Bl. 143.)

(eigenh.)

Mit herzlichen Wunsche zum Eintritt in das neue Jahr, sende ich den mir kommunicirten Extracktum Protocolli zurück.

Es wird einen guten Effeckt haben, wenn Ew. Hochwohlgeboren Herrn Lips auf der Akademie einführen und vorstellen wollen. Von den Stunden Mittwochs und Sonnabends wird er wohl zu dispensiren seyn, da er nur zum Unterrichte der jungen Künstler da ist, und solche ihn zu Hause sprechen und seinen Rath und Lehre einholen können.

Das schöne Wetter macht mir mein neues Quartier gar angenehm. Behalten sie mich in gütigem freundschaftlichen Andencken.

Ew. Hochwohlgeboren

v. Hs. d. 2. Jan. 90.

gehorsamster Freund und Diener
Goethe.

3.

Votum zu den Acten.

(Ebendas. I, 3. Bl. 76.)

(eigenh.)

(Sept. 1794.)

Ich sollte denken der Herr Rath Krauss suchte eine Anzahl guter und nützlicher Sachen aus, man liesse sie durch unsere geschickten jun-

gen Leute copiren und bezahlte ihnen was Verhältnissmässiges, dadurch würden sie was lernen, etwas verdienen und Eisenach erhielt gute Vorschriften die auf einem andern Wege schwerlich zu erlangen sein möchten. G.

Im August 1796 schreibt Schnauss an den Land-Cammer-Rath von Todenwarth in Eisenach, dessen Aufsicht die dortige Zeichen-Schule unterstand:

„Da zeithero so viele unangenehme Nachrichten von dem Verfall des Eisenach'schen Zeichen-Instituts mündlich und schriftlich eingelaufen sind: so sehe ich mich genöthigt, auf Veranlassung des Herrn Geh. Raths von Göthe und des Herrn Raths Kraus mich bei Ew. p. zu erkundigen, ob und wieweit diese üble Nachrichten gegründet sind, ob die Lehrer ihre Schuldigkeit nicht thun, oder ob der Gemein-Geist und Lust bey der Jugend so sehr abgenommen etc."

und in Folge dessen ward ein ausführlicher, am 8. Dec. 1796 von Goethe und Schnauss unterzeichneter „Unterthänigster Vortrag" aufgesetzt, welcher Maassregeln zur Reform angiebt, seinem Stil und Inhalte nach aber entschieden nicht von Goethe herrührt. Goethe sandte denselben mit nachstehenden Zeilen an Schnauss zurück.

4.

Goethe an Schnauss.

(Ebendas. I, 3. Bl. 138.)

(eigenh.)

Ew. Hochwohlgeb.

erhalten hierbey den von Serenissimo gnädigst genehmigten Vortrag und werden die Güte haben das weitere gefälligst expediren zu lassen.

Ueber die Art wie uns der junge Steiner wird nützlich sein können, eröffne ich nächstens näher meine Gedancken.

Die Ackten folgen hierbey mit dem Wunsche, dass Sie solche noch lange ins neue Jahrhundert führen mögen.

Unter Anwünschung eines glücklichen Eintritts ins nächste Jahr verharre mit wahrer, lebhafter Hochachtung

Ew. Hochwohlgeb.

gehorsamster
Diener und treuer Freund
Goethe.

Eine Periode von 14 Jahren hindurch findet sich Nichts über Goethe's persönliche Betheiligung an den Weimarischen Kunstanstalten bei den Akten. Stichling hat (a. a. O.) ausführlich geschildert, wie mit dem Jahre 1806 durch die Anstellung *Heinrich Meyers* Goethe wieder lebhaft zu einem Eingreifen in die Leitung der Weimarischen Zeichen-Schule veranlasst wurde, und theilt die Fassung der gedruckten Fragebogen mit, welche auf Goethe's Veranlassung den Eltern der Schüler eingehändigt wurden, um darauf die „Absichten, welche die Eltern oder Vorgesetzten haben, indem sie die Kinder zu diesen Schulen schicken" zu bezeichnen; — eine Einrichtung, welche alsbald wieder aufgegeben worden zu sein scheint. Das Zweiginstitut zu Eisenach wurde im Jahre 1808 gleichfalls Meyer's Aufsicht unterstellt, wie aus dem nachstehenden Schreiben sich ergiebt.

5.

Goethe an Meyer.

(Ebendas. I, 4. Bl. 6.)

Indem Herrn Hofrath Meyer hiebey mitgetheilt wird, was Serenissimus wegen der Eisenacher Zeichenschule beschlossen; so wird Derselbe veranlasst, sich gelegentlich dorthin zu begeben, sich sowohl mit den dirigirenden als ausführenden Personen bekannt zu machen, das Local, die Nebenumstände, die Vorschriften, die bishergebrauchte Methode, die Schüler und ihre Fähigkeiten kennen zu lernen, und solche Einrichtungen und Verabredungen zu treffen, dass der löbliche Zweck auf ein Jahr lang gesichert seyn möge; wobey es dann vortheilhaft wäre, sich für die Zwischenzeit mit einer oder der anderen mitwirkenden Person in Correspondenz zu setzen.

Weimar, Goethe.
den 11. May 1808.

Die regste, persönlich eingreifende Thätigkeit aber entwickelte Goethe seitdem im December 1815 die Uebersiedelung der Zeichenschule in ein neues Gebäude (das Jägerhaus, in welchem sich dieselbe noch befindet) beschlossen worden war.*) Die sämmtlichen Aufsätze und darauf ergangenen Verfügun-

*) Unmittelbar vorher (in Wiesbaden, den 2. August 1815) hatte Goethe sich über die Zeichenschule sehr wenig erbaut gegen Boisserée geäussert (Vgl. Sulpiz Boisserée. I. S. 249): „Gebt nur den Malern und Kunstbeflissenen zu leben und zu thun, so werden sich schon von selber Schüler bilden. Mit allen Zeichenschulen ist es doch

gen der Behörde finden sich in einem besonderen Aktenstück (Archiv des Grossh. Museums I, 5) zusammengefasst, welches von Goethes eigner Hand die roth und schwarz geschriebene Aufschrift trägt:

Kunst-Academie.

A c t a.
Die Gebrechen der Zeichenschule
und deren Verbesserung
betrff.
1814.
1815.
1816.

Aus dem ersten Jahre wird also vermuthlich das (undatirte) Concept einer Denkschrift Meyers stammen, welche den Verfall der Anstalt, seit dem Jahre 1809 etwa, ausführlich darlegt, einen Plan zur Reorganisation entwickelt, und erkennen lässt, dass eine Reform von 1806 vollständig ohne Erfolg geblieben war. Goethe corrigirte selbst mit Bleistift Meyers Concept zum Entwurf der neuen Einrichtung, welcher allerdings an „Umständlichkeit" Nichts zu wünschen übrig lässt und später in das, bei Stichling erwähnte und auszugsweis mitgetheilte Programm redigirt wurde. — Goethe übersandte die Reinschrift dem Grossherzog mit einem besonderen Schreiben:

6.

Goethe an Carl August.

(Ebendas. I. 5. Bl. 14.)

Unterthänigster Vortrag.

Ew. Königl. Hoheit lege den ersten Entwurf zu den neuen Einrichtungen des freien Zeichen-Instituts vor. Höchstdieselben geruhen ihm einige Prüfung zu gönnen. Bei der Ausführung selbst würde sich über manche Punkte wohl schon das Bessere finden, indessen ist es immer gut, wenn umständliche Vorschläge der Berathung zum Grunde liegen.

Staats-Minister von Voigt hat auch davon Kenntniss genommen.

Weimar, d. 5. Febr. 1816. unterthänigst

J. W. v. Goethe.

---

nichts, es läuft am Ende nur auf Handwerk und Fabrik hinaus; ich weiss ja, wie es uns in Weimar geht; ich hüte mich wohl, das Jedem zu sagen, aber du lieber Gott, die Zeichenschule ist nur dazu da, dass die Leute die Kinder aus dem Hause kriegen, und für die Kinder ist sie nur da, dass sie daran vorbei gehen! Ich will sie auch wahrhaftig nicht daran hindern, ich weiss was zu einer eigentlichen Kunstakademie gehört, aber das sind ganz andere Forderungen als man machen kann."

Carl August resolvirte eigenhändig auf diesen Vortrag:

„eodem.

Beyf. neueinzuführenden Vorschriften für das Zeichen-Institut scheinen mir sehr zweckmässig zu sein; sie trachten dahin diesem Institute eine deutlichere, verengtere Tendenz zu geben, deren Mangel dem bis jetzt erhaltenen Institute schädlich war, indem dieses an einer gewissen Zwecklosigkeit zu leiden schien. Ich wünsche das beste Gedeihen, und verlasse mich auf den guten Willen und Einsichten der Direktoren.

Carl August.“

Meyer schematisirte am 19. März 1816, wahrscheinlich in Goethe's Gegenwart, die noch in Erwägung zu ziehenden Punkte; ferner wird ein Communicat an das Grossh. Oberconsistorium entworfen, um den Zeichen-Unterricht in den Schulen mit der Direction der freien Zeichenschule in Verbindung zu setzen. Charakteristisch für Goethe's Behandlung derartiger Geschäftsangelegenheiten ist alsdann das von ihm verfasste „Schema“ des gedruckten Programms aus dem April 1816.

7.

Aufsatz von Goethe.

(Ebendas. I, 5. Bl. 28.)

Neue Einrichtung des freyen Zeichen-Instituts.

Unterricht in den unteren Schulen des Gymnasium und den Freyschulen.

Zwey Classen im Jägerhause.

Erforderniss zur Theilnahme.

Das zehente Jahr.

Genaue Beobachtung der Ordnung und Gesetze.

Dritte Classe, Temmler Lehrer.

Wer darin aufgenommen wird?

Sollte die für die unteren Schulen bestimmten Tafeln schon ohne Anstoss zeichnen können.

Der es nicht kann fängt damit an.

In der dritten Classe werden nur Umrisse gezeichnet.

Der Schüler verweilt daselbst wenigstens ein Jahr und kann nicht in die zweite Classe versetzt werden, bis er eine Prämie verdient hat.

In der zweyten Classe, welcher Müller vorsteht, wird Licht und Schatten gelehrt, sowie Umrisse von bedeutenderen und schwereren Gegenständen. In dieser Classe verweilt man wenigstens zwey Jahre und

nur eine verdiente Prämie kann eine Beförderung in die erste Classe bewirken.

Kein Schüler darf sich eine Vorschrift wählen, sondern sie wird ihm von dem Meister zugetheilt.

Keine Vorschrift darf aus einer in die andere Classe gebracht werden, auch werden keine Vorschriften den Schülern mit nach Hause gegeben.

Die Lehrer verpflichten sich, den Schülern alle nöthige Anweisung zu geben, nicht aber ihnen zu helfen, am wenigsten bey der Ausführung. Ferner sind die Lehrer gehalten im Monat August von einem jeden Schüler eigenhändig in den Stunden angefertigte Zeichnungen einzureichen.

Diese werden genau geprüft und der Verdacht einer Beyhülfe gerügt, besonders wird scharf auf diejenigen gesehen, welche eine Prämie zu verdienen scheinen, auch wird man diese besonders prüfen.

In der ersten Classe wird erst die Farbe erlaubt und was sonst noch auf einer höhern Kunststufe zweckmässig ist, überliefert.

Soviel hat man vorläufig zur Kenntniss der Eltern und Lehrer bringen wollen. Sollte es nöthig sein, so wird man das weitere öffentlich nachbringen, auf alle Fälle aber jedem, den es interessirt, die inneren Einrichtungen, sobald sie bestimmt und ausgeführt sind, gerne mittheilen.

Weimar im April 1806.

Verschiedene Promemoria von Meyer folgen; im May alsdann das amtliche Schreiben:

8.

Goethe an Voigt.

(Ebendas. I, 5. 35.)

Ew. Excellenz

möge es gefällig seyn aus beygehenden Akten und zwar Fol. 36 flg. sich in Erinnerung zu bringen, welche Vorschläge zu künftiger Einrichtung der freyen Zeichen-Anstalt gethan und gnädigst approbirt worden, welche, wenn auch im Einzelnen einiges nachzuhelfen wäre, im Ganzen bestehen werden.

Um die Sache in Gang zu bringen, habe ich in beyliegendem Wochenblatt No. 27. durch den Hofrath Meyer eine Aufforderung ergehen lassen, worauf sich denn auch eine ziemliche Anzahl Schüler gemeldet,

da nun aber das nächste Publicandum schon die Gestalt und Eigenschaft eines Gesetzes hat, so möchte es wohl von der Oberaufsicht pp. unmittelbar zu erlassen seyn, wie denn deshalb ein Concept beyliegt, welches wenn Ew. Excellenz es billigen, künftigen Sonnabend eingerückt werden kann; und so wäre wieder ein Schritt gethan deren noch mehrere einzelne nöthig seyn werden, damit das Publikum nach und nach mit den Absichten bekannt und an die Ansichten gewöhnt werde. Ich hoffe es soll sich machen.

Sonntag gedenken Serenissimus nach Jena zu gehen, ich will Sonnabend dahin voraus, um von mancherlei Dingen nähere Kenntniss zu nehmen. Bis dahin erbitte mir die Erlaubniss nochmals mancherley vorzutragen und einzusenden.

Erlauben Ew. Excellenz, dass ich, nach meinem Wunsche, Ihren verehrten Namen mit unterzeichnen kann?

Weimar den 8. May 1816. G.

Publicandum
in das Weimarische officielle Wochenblatt.

Da nach Serenissimi höchstem Befehl, bei der Ortsveränderung der freyen Zeichenschule die Eintheilung der Schüler in Classen statt haben soll, damit man von ihren Fähigkeiten und Fortschritten genaue Kenntniss nehmen könne, wie denn auch zu diesem Zweck die übrigen Einrichtungen getroffen sind; so werden zu der deshalb nöthigen Prüfung die sämmtlichen Schüler eingeladen sich in dem bisherigen Local Mittwoch und Sonnabend, und zwar den 15. d. zum ersten mal zu den gewohnten Stunden vorläufig einzufinden.

Hier wird ein jedes nach eigenen Kräften unter Anleitung des Lehrers, aber ohne dessen Beyhülfe leisten was es vermag und sich dabei eines ruhigen, die Stunden ausharrenden Betragens befleissigen. Für das weibliche Geschlecht sind die Stunden von 10—12, für das männliche von 1—3 Uhr, Mittwoch und Sonnabend ausgesetzt.

Weimar, den 9. May 1816.

Ober-Aufsicht pp.

Es folgen die unten mitgetheilten Schriftstücke über die Anstellung *Kauffmann*'s als Hofbildhauer; später mit mehrfachen Kürzungen die Fassung der oben schematisirten Bekanntmachung für das „Weimarische Wochenblatt“, vom 30. May 1816, in welchem die Erwähnung der ersten Classe ausgefallen ist.

Diess Alles sollte jedenfalls Meyer zur Richtschnur bei der künftigen

Verwaltung der Schule dienen, wie das am Schluss des Actenstücks eingelegte Schreiben ergiebt.

9.

Goethe an Meyer.

(Ebendas. I, 5. Bl. 54.)

Hier sende, mein Freund, das nunmehr ajustirte Akten-Fascicul zu Anfrischung des Gedächtnisses. Die ausgehobene geheime Beylage*) heben Sie bey sich auf. Lesen und betrachten gefällig Fol. 44 flg.**) Von dem Publicandum ist reine Abschrift genommen ich theile es Herrn Staats-Minister v. Voigt mit, dann erhalten Sie solches zu rechtzeitiger Besorgung. Soviel für diesmal.

Weimar, d. 9. Juni 1816. G.

(Auf der Rückseite eine undeutliche figürliche Composition von Goethe in Bleistift.)

Die erste Classenversetzung nach dieser Reorganisation der Anstalt vom 1. October 1816 ward durch einen besonderen, mit verziertem Rand und (unglaublich geschmacklosen) typographischen Vignetten versehenen gedruckten Bogen unter der Ueberschrift:

„Grossherzoglich-Sächsische
freye Kunst-Anstalt."

öffentlich bekannt gemacht. — (Unter den in die erste Classe beförderten Schülern stehen nebeneinander Christian Schuchardt und Friedrich Preller.)

Alsdann folgt abgekürzt das Programm der Anstalt:

Stufen des Unterrichtes.

In der dritten Classe werden blos Umrisse gezeichnet, in der zweyten wird Schatten und Licht gelehrt, in der ersten tritt die Farbe hervor. Grössere Reinheit des Umrisses und der Ausführung versteht sich. Die Stunden bleiben wie bisher, die Zeit der Ferien wird durch einen Anschlag in den Classen bestimmt werden. Aufnahme geschieht zu Ostern und Michaelis, Beförderung nur am letzten Termin an welchem auch ausgestellt wird. Es werden Tabellen geführt, um sowohl die Vorge-

*) Ein Verweis an den Diener der Zeichen-Schule.

**) Das Gutachten über die Anstellung Kauffmanns.

setzten der Anstalt, als Eltern und Theilnehmende von dem Fleiss der Schüler überzeugen zu können, der bisher sich sehr lobenswerth erwiesen. Nur wenige Erznachlässige wurden am Ende des halben Jahres ausgestrichen. Man wünscht, dass künftig unter jedem einzureichenden Probeblatte Vor- und Zuname mit allen Buchstaben ausgeschrieben, auch ein Spruch oder Vers angebracht sei, indem man bey Beförderung auch gute Handschrift mit in Anschlag bringen wird. Die Beförderten erhalten grössere und kleinere Silbermünzen und Medaillen, nach Verhältniss der Classen.

Weimar, den 1. October 1816.

Grosherzogl. Sächs. Ober-Aufsicht über alle unmittelbaren Anstalten für Wissenschaft und Kunst.

Johann Wolfgang von Goethe. Christian Gottlob von Voigt.

Mit dieser Periode scheint aber die in solcher Weise lebhaft und persönlich interessirte Theilnahme Goethe's abgeschlossen zu sein. Erst aus dem Jahre 1828 liegt wieder ein Erlass Goethe's vor, mit welchem er eine Anzeige Meyer's über das Entfernen von Vorbildern aus der Zeichenschule beantwortete.

10.

Goethe an Meyer.

(Ebendas. I, 5. Bl. 61.)

Völlig übereinstimmend mit den hier neben gethanen Vorschlägen zu Verhütung eines bei der Zeichnenschule bisher eingeschlichenen Unfugs, halte einen deshalb zu beliebenden Anschlag für zweckmässig. Er könnte folgendermassen gefasst und vom Director Herrn Hofrath Meyer unterschrieben werden.

„In Bezug auf die bey Grossherzogl. (Zeichenschule) bestehenden Gesetze und Anordnungen, wird hierdurch den Schülern beider Klassen ausdrücklich wiederholt verboten, Vorbilder irgend einer Art mit nach Hause zu nehmen und ist dem Diener befohlen, sorgfältig zu wachen, dass diese Anordnung befolgt werde."

Hiernach könnte man zugleich dem Diener Riese die nöthigen Befehle ertheilen und die Bemerkung machen: dass wenn er sich hiebei nicht auf das Genauste und Treuste benehme, er seinen Dienst zu verlieren, Gefahr laufe. Der Cammerherr und Geh. Cammerath von Goethe, würde ihm im Auftrag Grossherzgl. S. Oberaufsicht unmittelbar diese Zurechtweisung geben können, deshalb Herr Hofr. u. Director Meyer sich mit demselben besprechen würde.

Dornburg, den 6. Sept. 1828. J. W. v. Goethe.

Eine weitere Reihe von Aufzeichnungen betrifft die Gründung einer öffentlichen Kunstsammlung in Weimar, welche im Zusammenhang mit der Reform der freien Zeichenschule vom Jahre 1809 und der Anstellung Jagemann's ins Werk gesetzt wurde, und woraus das im Jahre 1869 eröffnete neue Museum hervorgegangen ist.

Wahrscheinlich auf Anregung Carl Augusts verfasste Goethe darüber das nachfolgende Promemoria.

11.

Goethe an Voigt.

(Ebendas. I, 4. Bl. 9.)

An
des Herrn Geheimenraths von Voigt
Excellenz.

Einige frühere Aeusserungen Durchlaucht des Herzogs gegen Unterzeichneten, so wie eine neuere gegen Hofrath Meyer, veranlassen mich an Ew. Excellenz folgendes gelangen zu lassen.

Die Absicht Serenissimi ist nämlich: den übrigen an die Zeichenschule und das Hofrath Meyer'sche Quartier stossenden Theil des Fürstenhauses gleichfalls der Kunst, besonders aber der Aufbewahrung von Kunstwerken zu widmen, sobald die gegenwärtigen Bewohner gedachte Räume werden verlassen haben, welches nächstens geschehen soll.

Es ist dieses um so wünschenswerther, als manche Gemälde, Zeichnungen in Rahmen und grosse Cartons und andere dergleichen vorzügliche Kunstwerke gegenwärtig hie und da zerstreut und nicht zum Besten aufgehoben sind. Man könnte daher, sobald man in dem Besitz dieser Räume sich befände, auf eine schickliche und geschmackvolle Weise, eine Aufstellung vornehmen, welche einheimischen und auswärtigen Kunstfreunden, sowie den Studirenden höchst angenehm und nützlich seyn müsste.

Nähme man an, dass in einer solchen Sammlung dasjenige aufgenommen würde, was der neuern Kunst angehört; so würden wir uns auch dadurch auf der Bibliothek Raum verschaffen, welcher dort sehr abzugehen anfängt. Was artistisch wäre, nähme man in die neue Anstalt, das historisch-antiquarische bliebe drüben, wobei man überhaupt keine strenge Grenzlinie zu ziehen brauchte. Bey der Einrichtung des neuen Museums, dessen künftiger Bestimmung und Benutzung, würde Hofrath Meyer gern beyräthig sein, auch manches was sich gegenwärtig bei der Zeichenschule befindet, herüber zu der grösseren Masse geben, allein das Inventarium, Conservation und Kustodie bliebe dem Bibliothek-Per-

sonal anheimgestellt, indem solches theils stark genug, theils ohnehin in Uebung und Gewohnheit ist, Fremden etwas vorzuzeigen.

Da jedoch die Bibliothek mit der Zeichenschule hierdurch in nähere Verbindung tritt, so erwähne ich eines Gedankens, der mir schon öfters beygegangen. Es wäre nämlich zu wünschen, dass die sämmtlichen Anstalten, welche Serenissimus hier und in Jena, theils gegründet, theils begünstigt, völlig in Eins gefasst, und das was bisher nach und nach geschehen, consolidirt, und in einem Stiftungsbriefe den Nachkommen überliefert und empfohlen würde.

Ich erbiete mich hierüber zu einem umständlicheren Aufsatz, und wollte nur vorläufig bitten, dass Ew. Excellenz zu dem übrigen, welches wir schon gemeinschaftlich behandeln, auch an der Oberaufsicht der Zeichenschule Theil nehmen möchten; wodurch denn sogleich der Eingang gemacht wäre, dass alles sich auf einen Punct bequem versammeln liesse.

Wollten Ew. Excellenz mir hierüber Ihre Gesinnungen gefällig eröffnen und Serenissimi Beystimmung zu der Sache gewinnen; so würde alles leicht vorzubereiten und in guten Stunden hoffentlicher Friedensruhe bequem auszuführen seyn, indem eigentlich keine Veränderung vorgeht, sondern nur die Fäden, die sich ohnehin bisher zusammenneigten, völlig in eins geknüpft werden.

Was die Zeichenschule betrifft, so hegt Hofrath Meyer mit mir denselbigen Wunsch, und wird sich bey Ueberreichung des gegenwärtigen noch besonders und umständlicher empfehlen.

Der ich in der Abreise begriffen meine besten Wünsche zurücklasse

Weimar, den 22. July 1809. Goethe.

Im Gefolge dieser ersten Anregung, welcher Carl August am 3. August seine Genehmigung ertheilen liess, erfolgte die Aufstellung der Zeichnungen von Carstens und des Kunstnachlasses der Herzogin Amalie im Fürstenhaus; Carl Augusts Absichten: schon damals die auf der Bibliothek aufbewahrten „Schildereien und Handzeichnungen“ mit dem „Museum“ zu verbinden und Meyer's Aufsicht zu unterstellen, setzte Goethe Schwierigkeiten entgegen und empfahl in einer ausführlichen Denkschrift vom 10. Januar 1811 (bei Vogel, a. a. O. S. 155) diese Kunstwerke der Aufsicht der Bibliothekbeamten nicht zu entziehen. Carl August erwiderte jedoch in dem ebendaselbst abgedruckten Handschreiben (im Briefwechsel zwischen Carl August und Goethe vom Herausgeber unbegreiflicher Weise in das Jahr 1824 versetzt, II. S. 235) in ächt gemeinütziger Denkweise, wie er zwar die Fürsorge der Verwaltung für möglichst sorgfältige Verwahrung lobe, „als Besitzer aber sich erlauben dürfe,

mehrere Endzwecke mit dem Besitz zu verbinden," und verfügte demnach die Benutzung aller in dem Fürstenhaus aufzustellenden Kunstwerke unter Meyers Aufsicht zu Zwecken des Studiums.

Dieses Museum wurde aber bei Verlegung der Zeichenschule in das Jägerhaus gleichfalls aus dem Fürstenhaus entfernt und das Meiste, namentlich die Zeichnungen von Carstens, kamen wieder in die Bibliothek zurück. Hier nahm sich Goethe mit besonderer Vorliebe der Aufstellung an und liess unter seiner speciellen Aufsicht im Jahre 1818 die sog. Kunstkammer durch seine ergebenen Bibliothekbeamten catalogisiren und ordnen. Ein besonderes Aktenstück hierüber enthält das Nachfolgende.

12.

Goethe an Carl August.

(Archiv des Cultus-Departements. Akten der Grossh. Oberaufsicht, XXIV. No. 2. Bl. 1).

Ew. Königliche Hoheit

gnädigster Anmahnung und Befehl gemäss hat sich Unterzeichneter gestern sogleich mit Hofrath Meyer auf die Kunstkammer verfügt, wo man sich, wie die Beylage ausweist, eine allgemeine Uebersicht zu verschaffen suchte. Nach diesen Rubriken, welche sich in der Folge noch vermehren und rectificiren werden, wird nun das Ganze aufgestellt, und geordnet, catalogirt, und, wenn alles vollkommen berichtigt ist, numerirt und ein eigentliches Inventarium gefertigt.

Damit nun alles dieses noch vor Winters in Ordnung kommt, so ist die Einrichtung getroffen worden, dass das sämmtliche Bibliotheks-Personal die Vor- und Nachmittagsstunden (nur Mittwoch und Sonnabend früh ausgenommen) oben arbeite. Hofrath Meyer wird täglich einige Stunden sich daselbst aufhalten und alles was geschieht kunstgemäss leiten. Hierbey wird hauptsächlich Rücksicht genommen, dass alle Gegenstände theils zur Evidenz kommen, theils so aufbewahrt sind, dass man sie leicht finden kann, damit dem verlangten oder befohlenen Vorzeigen derselben keine weitere Hinderniss im Wege stehe und diese so ansehnliche Sammlung zu Nutzen und Vergnügen jederzeit geschaut werden könne.

Entspricht nun Vorgesagtes Ew. Königlichen Hoheit gnädigsten Intentionen, so wird eine ausdrückliche Billigung und erneuter Befehl dem Geschäft erst sein wahres Leben und eine baldige Förderniss verleihen.

unterthänigst

Weimar den 12. July 1818. J. W. v. Goethe.

Allgemeine Uebersicht der hiesigen Kunstschätze.

Griechische und roemische Alterthümer.

A. Statuen.
  a) Gyps-Abgüsse.
  b) Bronze.

B. Gefaesse.
  α) Eherne.
  β) Toepferne.
  γ) Glaeserne.
  δ) Emaille.

C. Münzen.

D. Pasten.

Architectur.

A. Modelle.
  a) Kork.
  b)

B. Zeichnungen.
  Neuere Basreliefs u. dergl.

Byzantinisch.

A. Andachtsbücher.

B. Dyptichen.

Altdeutsch.

Trinkgeschirre.

A. Aus natürl. Körpern.
B. — Metall.
C. — Elfenbein.
D. — Porzellain.
E. — Glas.

Anderes Geraeth.

Neuer Gebildetes in Elfenbein, Metall, Holz, Perlmutter, Gyps, Getropft.

Drechsler-Arbeit.

Bernstein.

Majolika.

Mosaik.

A. Eigentliche.
B. Tarsia, Florentiner Arbeit.

Orientalia.

A. Gebildetes in Bildstein.
B. — — Porzellain.
C.
D. Gefaesse.
E. Geraethschaften.
F. Kleidungsstücke.

Wilde Nationen.

A. Gebildetes u. s. w.

Gemaelde.

A. Oelgemaelde.
B. Gouache.
C. Emaille.
D. Miniatur.
E. Zeichnungen.

Wachsarbeiten.

A. Runde.
B. Halberhabene.
C. Künsteleyen.

Deutsche Alterthümer.

A. Aeltester Zeit.
a) Gefaesse.
b) Waffen.
c) Utensilien.
d) Geräthschaften.

B. Mittlere Zeit.
a—d) Dieselben Rubriken.

Mathematische, musikal. u. a. Instrumente.

Weimar den 11. Juli 1818. G.

Carl August bemerkte auf die Eingabe:

„Diesen wohlgeordneten Plan und die Einleitung zu Aufstellung der Kunstsachen und anderer merkwürdiger Gegenstände, die ein Cabinet bilden sollen, habe ich durchgesehen und mit wahrem Vergnügen bemerkt, dass in einer solchen schönen Ordnung, wie diese projectirte, un-

ter fernerer kenntnissreichen Leitung des Herrn Geheimenraths (Goethe) und Hofraths Meyer, eine Einrichtung zu Stande gebracht werden kann, welche meinen Wünschen völlig Gnüge leisten wird.

Ich genehmige daher sehr gern alles dasjenige, was der Inhalt dieses Blatts und dessen Anlage besagt und sehe der Vollendung dieses Kunst-Cabinets um so freudiger entgegen, als es mir immer ein schönes Zeugniss von Kenntniss einer geschmackvollen Ordnung gewähren wird.

Weimar den 13. Juli 1818. Carl August."

Die eigentliche Einrichtung der öffentlichen Kunstsammlung im Jägerhause erfolgte dann erst, wiederum unter Goethe's ausführlich motivirtem Widerspruch gegen Trennung der Kupferstichsammlung von der Bibliothek, in den Jahren 1822—1824, worüber der Briefwechsel Carl Augusts und Goethe's die sämmtlichen Schriftstücke, mit unrichtiger Einfügung jenes oben erwähnten Schreibens vom Jahre 1811, enthält (a. a. O. II. 224 flg.).

Endlich gebe ich noch einige einzelne Aufsätze. — Ueber die Anstellung eines Hofbildhauers, zu welcher Stelle man den in Canovas Atelier in Rom arbeitenden *Alexander Kauffmann* ins Auge gefasst hatte, schrieb Carl August an Goethe:

(Archiv des Grossh. Museums, I, 5. Bl. 40).

pr. d. 23. May 1816.
Himmelfarth † †

„Hier schicke ich Dir einen Brief von Lindenau und einen von den schwäbischen Bildhauer in Rom. Jagemann sagt, er habe tägl. einen scudi = 1 Spec.-Thl. bey Canova verdient. Du wirst wohl Jag. schreiben, was er antworten solle.

Ueberbringer dieses kann diese Nacht in Jena bleiben, und durch ihn wirst Du mir morgen wohl die Comiss. für England mittheilen. Leb wohl C. Aug.

Goethes Antwort lautet:

13.

Goethe an Carl August.

(Ebendas. I, 5. Bl. 44.)

Die Anstellung eines Hofbildhauers in Weimar ist eine für den Fürsten sowohl als für den Künstler so bedeutende Sache, dass ich keinen

Anstand nehme, meine Gedanken darüber aufrichtig und umständlich darzulegen.

Der genannte Bildhauer Kaufmann wird ein Mann etwa in den vierzigen seyn. Er hat Frau und Kinder. Soviel mir bekannt geworden ist er geschickt, auch zeugt dafür seine Anstellung in Canova's Werkstatt. Erhält er daselbst nicht gar 500 Thlr. unseres Geldes; so kann er dafür in Rom, bey schmaler italienischer Einrichtung, mit Familie leben, wird ihm aber auch dasselbige in Weimar verwilligt, so wird er dadurch keineswegs gefördert seyn.

Ich vermuthe der gute Mann hat vom Ableben des Hof-Bildhauer Weiser gehört und denkt sich, es sei eine Stelle erledigt, wie man sie an königlichen und fürstlichen Höfen zu finden gewöhnt ist. Sie setzt eine ausreichende Besoldung voraus, nächst dieser ein hinreichendes Local, Material, Werkzeuge, ja Gesellen und Gehülfen und besonders immer fortdauernde Bestellung und Arbeit.

Von allen diesen ist nichts bey uns zu finden. Klauer, zwischen Künstler und Handwerker viele Jahre rüstig und thätig, genoss einer Besoldung von 300 Thalern. Zu jener Zeit waren ansehnliche Wohn-Räume in Weimar zu finden. Neigung, ja Leidenschaft, die Gestalt geliebter und verehrter Personen in Gypsbüsten zu besitzen, war an der Tagesordnung, und selbst die lästigen Kragsteine, worauf dergleichen von den Wänden umherschauten, gaben dem Gieser einigen Gewinn. Wieweit Klauer die Verbreitung plastischer Arbeiten in Gyps und Thon getrieben bleibt noch unvergessen. Seine Söhne haben sich von diesen Gegenständen abgewendet und würden, auch mit Willen und Vorsatz, die Fusstapfen des Vaters nicht wieder finden können.

Der Schlossbau brachte Tiecken nach Weimar, das Löbliche was er gethan steht vor aller Augen; aber kaum war der Bau vollbracht, so musste er sich entfernen, weil keine Beschäftigung für ihn hier am Orte sich denken lies. Mit bedeutenden Bestellungen begünstigt setzte er sich in die Karrarischen Marmorbrüche, in das Element des Bildhauers, wo ihm Natur, Handwerk und mittlere Kunst in die Hände arbeitet.

Tieck lies den unglücklichen Weiser zurück. Dieser besass ein sehr schönes Talent, aber einen in sich gekehrten und unerfreulich oft hervortretenden Wiedersprechungsgeist. So war er auch unsicher und willkührlich in dem was er that. Er veränderte an einer Büste Stellung, Haare, Kleidung ohne Ursache und Glück, im Thon, im Gyps, ja theilweise im Marmor. Er wusste sich daneben weder Gönner zu machen noch zu erhalten, hatte die unglücklichsten Zeiten mit zu ertragen. Mit

einem geringen Gehalt, aus den ehemaligen Tieckischen Werkstätten vertrieben, nachdem er von Zeit zu Zeit beengt worden, zog er sich in's Engste zurück (ich habe ihn eine Marmorbüste im Holzstall arbeiten sehen) und so versank er nach und nach in die tiefste Hypochondrie. Der Bart den er sich zu seiner Unterhaltung wachsen lies, entfernte ihn noch mehr von den Menschen und so ergriff er den Entschluss sich zu entleiben gerade im Augenblick wo für alle, also auch für Künstler, eine bessere Zeit hervortrat. Und hiemit war in Weimar der letzte Funke von dem was man Plastik nennen möchte, sowohl als selbstbildend als auch als nachbildend, durchaus erloschen.

Man sieht daraus, dass die Stelle eines Hofbildhauers hier niemals existirt hat. Klauer war ein begünstigter Privatmann, zu seiner Zeit und nach seiner Art glücklich, Weiser einsam, einzeln, unbegünstigt in einer von aussen höchst unglücklichen Zeit, von innen höchst unglücklichen Gemüths.

Die Stelle eines Hofbildhauers ist also ganz neu zu gründen, worüber ich mir das weitere zu äussern vorbehalte und nur das Einzige hinzufüge, dass man einen solchen Mann wohl berufen, bezahlen und auch sonst die nöthigen Hülfsmittel verschaffen könne, aber dass es bey uns schwer, ja unmöglich sey ihn auf mehrere Jahre und in der Folge, (es giebt keine folgerechtere Kunst als die des Bildhauers) zu beschäftigen.

Hierauf gründe ich mein unmassgebliches Gutachten, dass man den wackeren Mann gegenwärtig keine weitere Hoffnung mache, sondern dass man ihn bescheide: er möge sich's bis man ihm annehmliche Bedingungen machen könne in seiner gegenwärtigen Lage gefallen lassen.

Jena d. 26 May 1816.

Goethe.

Da ich in meinem Vorigen gesagt habe: dass keine Kunst mehr folgerecht sey als die des Bildhauers, so ist es hier nun Angelegenheit zu zeigen, wie wir einen Mann der gegenwärtig in Rom, in Canova's Atelier, gewiss an seine rechte Stelle, von dem Ober-Meister angewiesen, nicht wohl zu uns berufen und nur einigermassen zu seinem Behagen beschäftigen und belohnen können. Eine Büste nach der Natur in Thon zu bilden und in Gyps auszugiessen ist ein Nothbehelf des Plastikers und selbst dergleichen werden weniger verlangt als vor Jahren.

Wer begehrt, wer bestellt eine Marmorbüste? und geschähe es, so würde der Künstler immer in Verlegenheit seyn, denn wie schwer es

hält einen Marmorblock bis nach Weimar zu bringen, haben wir schon erfahren, und ob alsdann dieser einzelne Block nicht irgend einen Fehler, Sprung oder Flecken habe, kann niemand als unter der Arbeit erfahren. Ein Künstler wie Kaufmann steht in Canova's Werkstätte gewiss auf seinem Platz, ihm wird durch Handwerker und Unterkünstler entgegengearbeitet, wie er das ihm Aufgetragene des Obermeisters letzter Hand entgegen zu führen strebt. Er gewinnt seinen täglichen, freylich mässigen, Unterhalt, aber mit Behagen. Wie soll es ihm hier zu Muthe werden? Da er kein Material, keine Vorarbeiter und keine Leitung des Meisters, weder hinter sich noch vor sich sieht.

Nun frage man von unserer Seite, weshalb wir ihn berufen, was wir von ihm verlangen? so wüsste ich darauf keine Antwort zu geben; denn die Anlage, die Einrichtung und Gründung einer Bildhauer-Werkstatt, bloss um einiger Büsten willen, zu verfügen, möchte doch wohl allzusehr gewagt seyn. Ein Künstler der zwecklos angestellt wird, muss sich Zwecke suchen und erfinden und da ist der Bildhauer vielleicht gefährlicher als ein anderer.

Bey denen Bauten die wir vorhaben sind noch gar viele Mittelkünstler nöthig bis es eines Bildhauers bedarf. Quadratoren, Lustristen, Stuckatoren, Staffiermaler u. d. g. werden für stattliche Privathäuser die wünschenswerthesten seyn; Bildschnitzer, Bronzirer, Vergolder, alle dergleichen Menschen wären nach und nach wie die Gebäude wirklich wachsen mit mässigen Bedingungen heranzuziehen, wo es zu thun giebt gewinnt der Handwerker und Künstler ohnehin.

Man denke sich nun aber Weimar durch neue Baue nach Hoffnung und über Hoffnung belebt, so wird an den Bildhauer nicht leicht die Reihe kommen gerufen zu werden. Ist er einmal da, so muss er sich aus Noth und Gefälligkeit herunterwürdigen und das ist keine Existenz die ich ihm anbieten möchte.

Bedenkt man nun auch die schweren Reisekosten und so manche andere Zufälligkeiten, so möchte man wohl die Anstellung eines solchen Mannes auf spätere Zeit verschieben.

Jena d. 27. May 1816. G.

Das folgende Schriftstück lässt die Sorgfalt aber auch die Umständlichkeit erkennen, mit welcher Göthe die einzelnen Vorkommnisse in der Verwaltung der Kunstsammlung behandelte.

14.

Nachricht zu den Akten.

(Archiv des Cultus-Departements. Oberaufsicht Akten VIII, 1. Bl. 7.)

Als man bey einem freundschaftlichen Besuche des Herrn Geh. Ober-Regierungsrath Schulz, demselben unter andern auch die Grossherzogl. Bibliothek vorwies, ward er von einem auf der Gallerie hangenden alten beschädigten Bilde frappirt welches der Inschrift nach Paula Gonzoga, Herzogin von Mantua vorstellen sollte, und welches bei näherer Prüfung gar wohl des Pinsels eines Giorgione, welcher zu jener Zeit lebte, werth möchte gewesen seyn. Man hielt Rath darüber und Herr Schulz erbot sich, solches in Berlin durch Stephan Theoli einen geschickten römischen Restaurator, gegenwärtig in Berlin beschäftigt, restauriren zu lassen.

Da nun das Unbeschädigte gerade die Haupttheile waren und das Abgeblätterte und sonst Verdorbene sich nur auf Nebensachen bezog und das Bild bey näherer Betrachtung immer mehr gewann, so entschloss man sich solches nach Berlin zu senden, da es denn nach mannichfaltigen Retardationen, indem gedachter Wiederhersteller mit der Solyschen von Ihro Majestät dem Könige angekauften Sammlung alter Gemälde beschäftigt war, endlich im Monat März anlangte umgeben von einem würdigen Rahmen, den Herr Oberbaurath Schinkel zu besorgen die Gefälligkeit hatte. Für die Restauration waren 20 Friedrichsdor angesetzt, für den Rahmen 40 Thlr. preussisch Courant. Beyder Betrage ward durch das Haus Elkan berichtigt und die Quittung darüber autorisirt, wie solche bey der Rechnung befindlich. Zugleich hat man die quittirten Rechnungen der beiden Künstler zu den Akten genommen.

Schliesslich darf ich nicht unbemerkt lassen, dass man von Berlin aus, wo eben in der Solyschen Sammlung ein ähnliches Gemälde sich befindet, sich nicht abgeneigt bewies, das Bild zu kaufen, wenn man es hiesiger Seits ablassen wollte; welches aber in keinem Sinne räthlich befunden worden, da eben gedachtes Bild eine besondere Zierde des neuanzulegenden Museums im Jägerhause zu werden verspricht.

Weimar den 19 März 1823. Nachrichtl.

G.

Das Bild wurde später Dosso Dossi genannt, verdient aber nach meiner Ansicht nicht das ihm gespendete Lob. Es ist offenbar im Anfang des XVI. Jahrhunderts gemalt, stellt aber nach Vergleichung der bei Litta abgebildeten Medaille (No. 77) nicht die Marchesa Paola Gonzaga-Trivulzi, sondern die schon 1449 verstorbene Marchesa Paola, Tochter des Galeotto Malatesta, Gattin des Marchese Gianfrancesco Gonzaga, vor, zu deren Portrait also ein älteres Bild, vielleicht ein plastisches Original benutzt wurde.



Entgegnungen und Berichtigungen

sind ein so unangenehmes Geschäft, dass man sich in eigentlich schaffender Thätigkeit nur ungern dadurch unterbrechen, und den Dingen lieber ihren Lauf lässt. Nun bin ich aber wiederholt auf „Flüchtigkeiten“ hingewiesen worden, die mir mit Bezug auf meinen „Raphael“ in diesen Blättern (Jahrgang 1868 p. 208 ff) vorgeworfen worden, dass ich mich doch endlich veranlasst sehe, das Wort dagegen zu ergreifen; zumal da der Tadel von einer von mir hochgeachteten Persönlichkeit ausgeht und in dem ruhigen und würdigen Ton gehalten ist, der den Mann der Wissenschaft und der höhern Bildung kennzeichnet. Herr Alfred von Reumont rügt an oben bezeichneter Stelle, dass ich (in m. Raphael I. p. 176) „irrig di Rovere schreibe und eben so irrig Frau Giovanna wiederholt zur Herzogin von Urbino mache.“ Ich nenne die Schwester des Herzogs von Urbino zweimal: zuerst bei der Beschreibung des Hofes von Urbino (Bd. I. p. 27.) und zwar ausdrücklich „Herzogin von Sora, Johanna della Rovere“; sodann I. p. 176 in unmittelbarer Verbindung mit ihrem Empfehlungsbrief an den Gonfaloniere Soderini in Florenz, „Herzogin von Sora, Johanna di Rovere“, weil sie sich selbst in diesem Briefe „Johanna Feltria di Ruvere, Herzogin von Sora, Präfectin von Rom“ unterschreibt. — Wenn der Setzer sie p. 177. in der laufenden Ueberschrift der Seite als „Herzogin von Urbino“ bezeichnet und der Corrector es übersehen hat, so bitte ich, desshalb weder mit dem Einen, noch mit dem Andern ins Gericht zu gehen; im Texte heisst sie nur „Herzogin von Sora.“ — Den Brief selbst betreffend halte ich (Passavants Verbesserung der fehlerhaften Stelle angenommen) für ächt, da er an innerer Unwahrscheinlichkeit nicht leidet, und für die Unächtheit keine Beweise vorliegen; wie denn auch H. v. Reumont neben seinem Zweifel auch beachtungswerthe Gründe für die Aechtheit anführt.

An einer andern Stelle bei Gelegenheit der Galatea in der Farnesina sagt H. v. Reumont: „Die zuerst von Marchese Haus, dann von Rumohr angenommene Ansicht, dass es sich hier nicht um die Galatea, sondern um den Triumph der Venus handelt, ist weder durch Passavant noch durch Förster (II. 125) widerlegt. Es ist hier Apulejus, der den Gegenstand geboten hat,

nicht Philostratus." Nun bitte ich, mein Buch zur Hand zu nehmen, und nachzulesen, in welcher Beziehung ich Flavius Philostratus d. Ä. anführe. Ich sage nichts, als dass Raphaels Bild in seinen Einzelheiten so deutlich an das von Philostrat beschriebene Gemälde einer Galatea erinnert, dass wir es schwerlich ohne Beziehung zu demselben denken können. Und in der That passt die ganze Beschreibung Philostrats, wie ich sie p. 126 mittheile, wenige Stellen ausgenommen, in überraschender Weise auf die Galatea Raphaels. Damit habe ich aber nicht gesagt, dass Philostrat „den Gegenstand geboten" habe; wohl aber, dass Raphael die Beschreibung Philostrats gekannt haben müsse. — Den Beweis, dass das Bild eine Darstellung nicht der Venus, sondern der Galatea sei, führe ich mit dem Briefe Raphaels an Castiglione; und in dieser Beziehung sehe ich H. v. Reumont auf demselben Standpunkt mit mir, wenn er sagt: „dass man die Galatea, von welcher Raphael in dem Briefe an Castiglione redet, nur hier suchen kann, und dass schon in Vasari's Zeit das erwähnte Bild den heute noch gewöhnlichen Namen trug, ist eben so gewiss!" Welcher Beweise bedürfen wir noch, wenigstens jetzt noch, bis Hermann Grimms Galatea ihren unglücklichen einäugigen Anbeter von seiner Stelle verdrängt haben wird? Ich bin weit entfernt, den Vorwurf s. g. „Flüchtigkeiten" oder richtiger „Versehen und Irrungen" von mir zu weisen. Jeder ehrliche Schriftsteller ertappt sich selbst auf dergleichen Fehltritten; jede zweite, oder nachfolgende Auflage seines Buches liefert den Beweis. Im vorliegenden Fall aber glaube ich erwiesen zu haben, dass der Vorwurf der Flüchtigkeit nicht den Autor, sondern den Leser trifft.

München, im November 1869.

Ernst Förster.

Der Kampf der Breslauer Malerzunft um ihre Privilegien im XVI. und XVII. Jahrhundert.

Die Erfolge, welche auf allen Gebieten der bildenden Kunst in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts in Italien erzielt worden waren, haben, wie allgemein bekannt ist, auf die Kunstweise der übrigen abendländischen Culturvölker einen entschiedenen Einfluss ausgeübt. Nicht nur die Formen der Baukunst werden den dort geltenden Normen der auf classischen Vorbildern und Ueberlieferungen begründeten Renaissancearchitectur nachgebildet, die sogenannte gothische Baukunst mehr und mehr verdrängt, sondern auch die Maler und Bildhauer Deutschlands, Frankreichs, Englands und Spaniens sahen sich bald genöthigt, die durch die grossen Meister Italiens ausgebildeten Formen sich anzueignen, sei es, dass sie selbst von der Vortrefflichkeit der italischen Kunstweise überzeugt waren und daran verzweifelten, auf dem von ihren Vorfahren eingeschlagenen Wege fortschreitend zu gleichen Erfolgen zu gelangen, oder dass sie der Geschmacksrichtung, welche die maassgebenden Kreise ihrer Zeit beherrschte, sich zu entziehen nicht für rathsam erachteten. Die Folgen der angedeuteten Umgestaltung in den Endzielen der einzelnen Schulen sind genugsam in den Darstellungen der Kunstgeschichte bereits auseinandergesetzt worden, dagegen hat man die Einwirkung, welche das Vorbild jener glänzenden Phalanx italienischer Meister auf die Personen der Künstler in den einzelnen Ländern machte, bis jetzt nur wenig geprüft. Wir sind zwar bis jetzt über die genossenschaftlichen Verbindungen der Künstler Italiens, soviel mir bekannt ist, nur wenig unterrichtet, doch scheint der Druck der Zunftgesetze dort niemals so stark gewesen zu sein, wie dies z. B. in Deutschland der Fall war; und zu den Zeiten Raphaels hatten sich die Künstler wohl schon ganz von den beengenden Fesseln der Innungsgesetze befreit. Wer seine Kunst zu verstehen glaubte, wer Leute fand, die ihm seine Arbeiten bezahlten, konnte wahrscheinlich schon im 16. Jahrhundert in Italien als Maler oder Bildhauer thätig sein, ohne dass ihn die Gesetze daran verhinderten, wenn er auch nicht Lehrjahre ausgedient, als Gesell gewandert und als Meister geprüft worden war.

Die Freiheit der Kunst, ihre Emancipirung von dem Joche der Handwerksgesetze, fand natürlich auch diesseits der Alpen unter der jüngeren Künstlergeneration ihre wärmsten Anhänger und Vertheidiger. Sie wollten mehr gelten als die alten Handwerksmeister, hielten sich auch für etwas Besseres, und strebten daher darnach, die zu Recht bestehenden Innungsgesetze entweder zu beseitigen oder doch zu umgehen. Es wäre interessant, wenn sich über diese Krise im deutschen Künstlerleben, vielleicht in Originalaufzeichnungen eines der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts lebenden Meisters, Genaueres nachweisen liesse. Der Kampf mit den hergebrachten Satzungen war jedoch keineswegs so leicht auszufechten; die Privilegien der Maler z. B. enthielten sehr bestimmt formulirte Bedingungen, deren Erfüllung allein zum Meisterrechte, d. h. zum selbständigen Betrieb der Malkunst berechtigten, und diese Privilegien waren theils von den städtischen Behörden, theils selbst von dem Kaiser bestätigt und gewährleistet. Ueber diesen Streit bin ich nun in der Lage aus Breslauer Archivalien einige Details beizubringen, die nicht der handelnden Personen wegen, welche wohl kaum über die Stadt Breslau hinaus Bedeutung zu beanspruchen hatten, sondern der ganzen Angriffstaktik wegen auch in weiteren Kreisen Interesse zu beanspruchen berechtigt sind *).

Während des 15. Jahrhunderts hatte für die Maler sowohl als auch für die mit ihnen in einer Zunft vereinigten Tischler, Goldschläger und Glaser das 1390 am 4. Januar zu Prag von Kaiser Wenzel verliehene Privilegium, das 1420 von Sigismund, 1439 von Albrecht II. bestätigt war, Gesetzeskraft. Alle Arbeit mit dem Pinsel war den Malern resp. Glasern allein vorbehalten; eheliche Geburt, drei- bis vierjährige Lehrzeit, vorangegangene Verheirathung berechtigten allein Meister zu werden. In den vom Rathe bestätigten Statuten von 1572 und 1573 wurden diese Bedingungen festgehalten, dagegen bestimmt, dass als Meisterstück ferner die Darstellung der Geburt Christi oder des Crucifixes verlangt werden sollte. Damit ist schon angedeutet, dass die Zunft keineswegs auf den künstlerischen Character verzichtete, vielmehr ihn in den Vordergrund stellte, dagegen von dem Nachweise der artistischen Befähigung auch den eigentlichen Handwerksbetrieb des Anstreichens etc. abhängig machte. Da der Rath diese Statuten bestätigt hatte, war ihm auch die Verpflichtung auferlegt, alle diejenigen, welche den gesetzlich sanctionirten Bedingungen nicht entsprachen und doch ihre Kunst in Breslau auszuüben sich vermaassen, als Störer des Handwerks und Pfuscher zu bestrafen. Die

*) Die Belege habe ich speciell angegeben in meinen Abhandlungen: die Breslauer Maler des 16. Jahrhunderts (Ztschr. d. Ver. f. Gesch. u. Altth. Schles. VIII. 352) und Analecten zur schlesischen Kunstgeschichte (ibid. X. 141).

Gegner der Zunftgesetze fanden jedoch bald ein Hülfsmittel, die zu Recht bestehenden Bestimmungen zu umgehen: sie erwirkten sich ein kaiserliches Privilegium und überliessen es den Städten, sich mit der Innung auseinanderzusetzen. Der Kaiser nahm durch dieses Privileg, die Hofbefreiung, den Petenten unter seine Diener auf und gewährte ihm dadurch die denselben zukommenden Freiheiten und Rechte. So erschien schon 1587 *Martin Kober*, der erst sieben Jahre früher von dem Rathe eingesperrt worden war, mit einem solchen Privileg und mit einem Kaiserlichen Handschreiben, das dem Rathe befahl, ihn gewähren zu lassen und in seiner Kunst gegen die Innung zu schützen. Wie sich der Rath aus dieser Verlegenheit gezogen hat, ist nicht ersichtlich. Die Innung jedoch setzte wenige Jahre später eine neue, noch präcisere Redaction der Statuten durch, die 1593 am 9. Mai von dem Rathe gutgeheissen wurde. Die Lehrjahre wurden von dreien auf fünf erhöht; kein Meister sollte mehr als zwei Jungen zu gleicher Zeit lehren; keiner, er habe denn ordentlich gelernt und sei Meister der Breslauer Zunft, durfte arbeiten, kein Gesell als Meister zugelassen werden, der nicht fünf Jahre gelernt, drei gewandert und dann noch zwei hier gearbeitet. Das Meisterstück besteht wieder in einem Gemälde der Geburt Christi oder eines Crucifixes „mit sambt dem gedrenge". Wenn ein Gesell pfuschet, soll ihm die Zeit nicht gerechnet werden, will er bei Lichte nicht arbeiten, soll er wandern. Endlich wird das „Hausiren vnd vmbtragen des gemahles wie bisher geschehen ist", gänzlich verboten.

Klarer und deutlicher konnten die Gesetze kaum formulirt werden, doch bald versuchte wiederum ein Maler, *Jacob Walter*, ihnen entgegen zu handeln. Wackernagel, der 1829 in H. Hoffmanns Monatsschrift von und für Schlesien p. 505 ff. Untersuchungen über die Breslauer Kunstgeschichte veröffentlichte, hatte in einem 1655 von dem Maler Johann Reinhold gesammelten Actenstücke die Processacten über diesen merkwürdigen Fall vor sich und hat Einiges daraus mitgetheilt, auf das ich mich hier stütze, da mir das fragliche Document, so wie die Originalien, die wahrscheinlich im Archive der Tischler liegen, jetzt nicht zugänglich sind. Jacob Walter war schon 1576 in Breslau gewesen, hatte dann in Italien gearbeitet und kam nun 1598 wieder nach Breslau, um sich hier niederzulassen. Nach den bei Wackernagel beigebrachten Nachrichten arbeitete er 1598 bei *Georg Hauer*, um die zwei Jahre, die er hier nach dem Statut thätig sein musste, zu beginnen, doch scheint es, dass er vorher versucht hat zu pfuschen, da der Rath 1598 am 5. Januar sein Versprechen der Malerzeche nicht zuwider zu handeln, ehe er in die Innnung gekommen, registriren liess. Während der zwei Jahre bekam er Arbeit in Brieg und liess seinen Meister im Stich. Er hatte sich schon 1598 mit der Witwe des Caspar Rimbaum, der Tochter des angesehe-

nen Andreas Rindfleisch verheirathet und war dadurch mit den ersten Familien der Stadt verschwägert worden. Auf diese Verbindungen bauend, machte er der Innung den Vorschlag: er wolle 50 Thaler zahlen und sie sollten ihm die zwei Jahre erlassen. Die Aeltesten weigerten sich darauf einzugehen, man wandte sich an den Rath und der entschied, Walter habe sich mit seinen Innungsgenossen zu vergleichen oder die Stadt zu verlassen. Nun wandte sich Walter natürlich an den Kaiser und suchte ein Privileg sich auszuwirken, doch der Rath unterstützte die Meister in ihren Gegenvorstellungen. Alles dies scheint noch im Frühjahr 1598 vorzugehen, da der Rath seine Gesandten in Prag am 27. Juli instruirt, in dem gedachten Sinne zu wirken (Stadt-Arch. — Kammersachen). Trotzdem gelang es dem Maler noch in demselben Jahre ein Privileg von Rudolf II., wahrscheinlich für schweres Geld, zu erreichen. Die Meister protestirten und sandten zwei aus ihrer Mitte nach Prag, Walter erreichte eine verschärfte Verfügung. Endlich wurde in Prag eine Commission eingesetzt und am 25. Februar 1601 (nicht 1602 wie Wackernagel will) erklärte der Kaiser in einem Handschreiben (Stadt-Arch. — FFF 856) den Streit für geschlichtet. Walter macht sein Meisterstück und hat 90 Thaler zu zahlen. Dem Kaiser und Rathe gaben nun auch die Meister nach. Walter starb aber bereits Anfang des Jahres 1604.

Bald darauf protestiren die Maler wieder gegen die Niederlassung des Glasmalers und Amalierers (Emailmaler) *David Schneider;* der Rath bestätigte ihn jedoch 1618 den 18. August, weil er sich nicht mit Glasmalerei befassen wollte. (Liber Definitionum).

Günstiger für die Zunft fiel der nächste Process aus. Die Klöster scheinen das Recht gehabt zu haben, Handwerker für sich zu halten, ohne dass diese mit den Innungen in Verbindung standen. Nun hatte 1619 im Vincenz-Kloster ein gewisser *Abraham Wangner* Portraits (Contrafecte) gemalt, auch von Personen aus der Stadt. Darüber erzürnt, drang eine Deputation der Maler am 12. August ins Kloster ein, durchsuchte des Malers sowie des Hofmeisters Stube und Kammer, und zwar ohne dieselben zu begrüssen, und beschwerten sich bei dem Abte Caspar, der in einem Schreiben vom 13. August 1619 den Rath von dem Geschehenen in Kenntniss setzt. Er giebt zu, dass Wangner mit seiner und seines Vorgängers Genehmigung Portraits gemalt habe, auch habe er das Epitaph für den verstorbenen Klostervogt gearbeitet, doch dies hänge in der Kirche und gehe die Maler nichts an. Für die Portraits habe er kein Geld erhalten, sondern sie nur aus Liebe zur Kunst gemalt; die Porträtirten hätten ihm die Farben geliefert. Aus Dankbarkeit habe er den Dr. med. Döhring gemalt und von diesem

allerdings ein Geschenk erhalten. Der Abt berichtet nun ferner, er habe den Malern das auseinander gesetzt und ihnen erklärt, er dürfe sich solche Diener halten, werde aber nicht dulden, dass sie der Innung Schaden zufügten. Mit diesen Eröffnungen seien die Deputirten zufrieden gewesen, wenn auch einige auf einen „Recompenz“ gedrungen. — Die Meister müssen sich jedoch mit dieser Erklärung nicht beruhigt gefühlt haben, denn vierzehn Tage später stellt der Abt Caspar einen Revers aus (Liber magnus IV.), dass er den A. Wangner, obschon die Malerkunst eine freie und offene sei, doch zu 20 Thaler Strafe verurtheilt und ihm aufgegeben habe, ähnliches Aergerniss zu vermeiden. Durch diesen Entscheid war der Grundsatz sanctionirt, dass alles Malen ausserhalb der Zunft, selbst wenn es nicht des Erwerbes wegen geschehe, strafbar sei.

Der Malergesell *Tobias Zieser* musste 1619, Juni 7., versprechen, nicht mehr zu pfuschen und zu einem ehrlichen Meister zu gehen, und wird, als er das Versprechen bricht, eingesperrt (lib. Defin.). Ein gleiches Versprechen muss 1620 am 5. Juni *George Sauer* und 1632 am 18. Februar der Malergesell *Michael Thiel* geben (ibid.) Trotzdem wagten immer von neuem Einzelne dem Gesetze Trotz zu bieten, ja selbst einem Häringshändler, *Simon Engler*, musste erst von Seiten des Rathes am 29. September 1640 befohlen werden, „sich des Contrefeitmachens, Wappen-, Stuben- und alles anderen dergleichen Malens zu enthalten.“

Je mehr die Angriffe, welche die Innung von Unberechtigten zu erdulden hatte, zunahmen, desto eifersüchtiger wachte sie über die buchstäbliche Beobachtung ihrer Privilegien und veranlasste gerade durch diesen Trotz den Rath, der sich ihr bisher immer freundlich gesinnt gezeigt hatte, der Ungerechtigkeit entgegen zu treten. So wollten sie unter dem Vorwande, er habe nicht ordentlich gelernt, sondern sich bei Störern und Pfuschern aufgehalten, den Maler *Hans Bartsch* nicht Aufnahme gewähren, so dass der Rath genöthigt war, nachdem der Kläger seinen Lehrbrief von Meister *Martin Bucella* in Kanth vorgelegt, dessen Aufnahme am 3. Januar 1637 zu befehlen. Offenbar waren auch niedrige Beweggründe, Brotneid, oft genug die Triebfedern solches gesetzwidrigen Handelns. Man fürchtete Concurrenz und erschwerte deshalb den Eintritt in die Innung über Gebühr. Aus diesen Gründen ist das Verfahren des Rathes zu erklären, der 1644 am 11. Dec. die Aufnahme des Schweidnitzer Malers *Hans Using* decretirte „gegen Fertigung des Meisterstückes und Erlegung eines Stücklein Geldes in die Zechlade, wegen der Jahre“, „besonders weil solche Zeche durch unterschiedliche Todesfälle so auf eine kleine Anzahl abgestorben“ „doch soll solche Vnsere Verordnung zu keiner Sequel angezogen vnd Ihnen sonst an Ihren

Privilegien unschädlich sein.“ Wenige Jahre später, 1647 April 29. verfügte er die Einführung des *Daniel Schibtniczkov* (Schiwnustka) *Daczicky* aus Prag, der als Maler in Dresden lebte und am 10. Juni 1682 in Breslau starb, des *Johann Neuberth* und des *Stenzel Nonhübel.* Diese drei Maler hatten sich um das Meisterrecht beworben, waren jedoch von der Zunft zurückgewiesen worden, da sie nicht, wie in den Statuten festgesetzt, zwei Jahre nach ihrer Wanderschaft hier gearbeitet, auch sich noch nicht verheirathet hätten. Auf die Beschwerde der drei Petenten erwiederte nun der Rath, indem er der Innung deren Aufnahme befahl. Er motivirt diesen Eingriff in die Rechte der Zunft folgendermassen: „wir aber dabey nicht vnbillich erwogen, dass wenn bey kegenwertegem Zuestandt, da solche Zunfft biss auff eine gar geringe anzahl abgestorben, besagter Ordtnung stricte nachgegangen werden solte, der abgang so baldt nicht, alss es wohl von nöthen zueerseczen sein wurde, Wier Vns auch ohne diess bey Confirmirung ihrer Zech-Ordtnungen aussdrucklich vorbehalten Dieselben nach Erforderung der Zeit zuemindern, zue mehrern, gar oder zum theil abzuthun vnd ein anders oder bessers anczueordtnen“ so bestimmt er dass mit Geld die fehlende Qualification ausgeglichen werde. Formell ist der Rath, wie aus dieser Auseinandersetzung hervorgeht zur Einmischung in die Innungsangelegenheiten sicher berechtigt. Die alten kaiserlichen Privilegien hatten ihm solche Befugnisse nicht eingeräumt und die Innung musste zu ihrem Schaden erfahren, dass sie besser gethan hätte, mit den alten milden Satzungen, die ihr Schutz genug gewährten, sich zufrieden zu geben, als neue Gesetze aufzustellen und dem Rathe so weit reichende Macht zu gestatten. Allerdings waren die Privilegien seit Albrecht II. nicht mehr bestätigt worden; ob die Kaiser die Confirmirung versagt hatten, ob die Kosten die Zunft abgehalten hatten, jene nachzusuchen, ist nicht sicher. Wenn sich früher der Kaiser mit Privilegien den verbrieften Rechten der Zunft entgegenstellte, so that es jetzt der Rath selbst, der doch durch seine ganze Stellung zum Hüter der von ihm selbst garantirten Gerechtsame berufen war und dieselben früher so eifrig und erfolgreich geschützt hatte. In manchen, und auch in diesen Fällen mag seine Einmischung wohl motivirt gewesen sein, jedoch liegt es auf der Hand, dass in den regierenden Kreisen der Respect vor den Handwerkssatzungen nicht mehr so gross wie ehedem war, dass vielleicht auch die modernen Anschauungen von der Freiheit der Kunst sich hier Eingang verschafft hatten. Auch die Vergünstigung, die der Rath dem *Christian Deutschmann* zu Theil werden liess, ist wenigstens einigermassen begründet. Deutschmann, Maler und Kalkschneider genannt, also ein Meister, der in weichen, etwa Solenhofer Stein Figuren, Reliefs, Medaillons schnitzte, war mit einer Jungfrau in Königsberg verlobt und wollte sogleich, ohne die

zwei Jahre sich in Breslau arbeitend aufgehalten zu haben, Meister werden, wahrscheinlich um seine Verheirathung zu beschleunigen. Die Innung lehnte das Gesuch ab, der Rath genehmigte es und befahl am 22. November 1644, dass er gegen Erlegung einer Summe Geldes von der Erfüllung jener Verpflichtung entbunden sein sollte. Wie wir schon gesehen haben, ist der streitige Punkt zwischen den Zunftmeistern und den jungen Aufnahme begehrenden Malern fast immer, dass diese die im Statut vorgeschriebenen zwei Jahre als Gesellen hier zu arbeiten verweigern, jene dagegen die Aufnahme versagen. Die Behörden schafften nun zwar, was doch in ihrer Hand lag, diese lästige Clausel nicht ab, versicherten auch jedesmal, wenn sie gegen die Innung entschieden und bestimmten, dass ein Geldopfer von der Erfüllung der streitigen Punkte entbinden sollte, feierlichst, es solle ihr Entscheid „ohne Sequel“ etc. sein, doch bildete sich bald die Praxis heraus, dass der Rath immer zu Gunsten der Aufnahme begehrenden jungen Maler, sobald deren Geburtsbriefe und Lehrbriefe in Ordnung waren und sie die Intervention der Behörde erbaten, seinen Einfluss geltend macht. So entschied er 1672, December 12., für *George Schmidt*, 1678, December 16, für *Jacob Eibelwieser* von Wien und erwirkte dem *Georg Wilhelm Geissler* 1683, December 15., dass er nur ein Jahr noch als Gesell zu arbeiten brauchte, von der Leistung des zweiten Jahres aber gegen Zahlung von 30 Thalern entbunden wurde.

Es ist nicht zu verkennen, dass die humanste Absicht dieses Auftreten des Rathes bestimmte. Da nur wenig Arbeit noch vorhanden war, so fürchteten die zünftigen Meister die Concurrenz jüngerer, vielleicht tüchtigerer Kräfte und suchten sie so viel als möglich fern zu halten. Die zwei Gesellenjahre boten ihnen dazu treffliche Gelegenheit, denn da die Candidaten bei einem der Innungsmeister hier arbeiten mussten, so lag es in dessen Hand, sie durch Chikanen von der definitiven Niederlassung abzuhalten. Und dass solche engherzige Beweggründe nicht als unmöglich vorhanden bezeichnet werden dürfen, wird jeder, der das kleinbürgerliche Leben des 17. Jahrhunderts kennt, zugeben. Für ihr Vorhandensein in Breslau haben wir zwar keinen positiven Beweis, aber in dem benachbarten Brieg liessen sich schon 1605 die Maler *Martin Gerlach, Georg Hoffmann, Balthasar Bardt, Melchior Horn* und *Adam Burchart* von der Herzogin Anna Maria verbriefen, dass in Zukunft nicht mehr als drei Maler in Brieg sich niederzulassen befugt sein sollten, und nach dem dreissigjährigen Kriege 1651, als nur noch zwei Maler in Brieg lebten, *Johannes Reiss* und *Friedrich Horn's* Witwe, erbat der erstere von den Herzogen, dass die Zahl der Maler auf zwei beschränkt werde, „es wäre ja in geraumen Jahren bei dem continuirenden unseligen Kriege ihre Kunst und Nahrung so in Abfall gekommen

dass sich kümmerlich ihrer zwei, geschweige denn mehr Personen, weil sich dieser Zeit wenig der Malerei zu gebrauchen pfleget, davon zu ernahren und auszubringen getrauen."

So weit es thunlich war, trat also der Rath den zünftischen Prätensionen entgegen, aber eine neue Ordnung, die den Zeitverhältnissen mehr entsprochen hätten, aufzustellen, liess er sich nicht angelegen sein. In seiner officiellen Auffassung waren die Maler noch immer Zünftler, und wenn er auch in der Theorie die Freiheit der Kunst wohl anerkannte, gewann er es doch nicht über sich, einen die beiden entgegengesetzten Richtungen gleichmässig befriedigenden Vergleich anzubahnen. Sobald sich die Streitigkeiten nur um die Erfüllung jener zwei Gesellenjahre drehten und die Bewerber um das Meisterrecht seine Vermittelung anriefen, trat er für sie ein; gegen die jedoch, die ausser der Innung ihre Kunst betrieben, und sich dem Zwange nicht fügen wollten, schritt er mit voller Strenge ein. 1652 hatten es wieder drei Maler versucht, *Ezechiel Pariss, Michael Philip*, *George Scholz*, sich mit Portraitmalen zu befassen, ohne in die Zunft aufgenommen zu sein. Darüber beschwerten sich nun die Innungsmeister; die Verklagten replicirten, das Contrafeien sei eine freie Kunst und dürfe in und ausser dem Reiche frei betrieben werden. Auch in diesem Falle entschied am 11. Januar 1653 der Rath zu Gunsten der Innung. Das ziemlich lange und von juristischen Floskeln strotzende Decret motivirt diese Entscheidung folgendermassen. Obwohl man gewöhnlich die Malerkunst für eine freie halte, sei sie doch durch Privilegien sowohl in Breslau als in anderen Städten eingeschränkt. Es werden nun die Privilegien und deren Bestätigungen von Wenzel, Sigismund, Albrecht II. angeführt, auf das Statut von 1573 hingewiesen und dargelegt, dass das Privilegium, das Jacob Walter per importunas sub-et obrepticias preces von Rudolf II. am 29. Mai 1598 erwirkt, durch den Verlauf des Rechtshandels als beweisend nicht angesehen werden dürfe. „Zuegeschweigen, dass es gleichwohl die höchste vnbilligkeit sein würde, wann beide (!) Personen so bei der Stadt keine beschwerden tragen, denen bezechten Mahlern, die so lang in grossen drangsalen verharren und alle onera auff sich nemben mussen Ihr Brodt vom munde weg Zueschneiden blos sub hoc praetextu, dass das Contrafeien eine freie Kunst, da doch dasselbe von der Mahlerei vmb so viell desto weniger zu separiren, weil es praecipuum obiectum ist circa quod ars pictoria versatur veniali ausu"; aus allen diesen Gründen verbieten sie ihnen ferner zu malen. Sehen wir die Urtheilsmotive genauer an, so scheint das Gefühl der Unbilligkeit besonders maassgebend gewesen zu sein. Die Zunftmeister mussten als solche der Stadt Steuer zahlen, hatten während des dreissigjährigen Krieges durch Ableistung des Kriegsdienstes viele Lasten getragen, sich für die Stadt

geopfert und sollten nun von dem ersten Besten sich in ihrem Erwerb beeinträchtigen lassen. Wie die Verhältnisse aber in der ganzen civilisirten Welt damals lagen, musste ein so starrer Conservatismus auf die Kunst selbst die nachtheiligsten Folgen ausüben. Bei dem schon damals unzweifelhaft erwachten Unabhängigkeitssinne gerade der tüchtigeren Künstler, die von dem Zunftzwange nichts wissen wollten, ihre künstlerische Ausbildung sich verschafften, wo und wie sie es für gut fanden, war es sicher, dass kein wirklich begabter Mann sich dem veralteten Gesetze beugen würde. Beharrten die Städte, in denen sich der Innungszwang noch erhalten hatte, darauf, die Erfüllung ihrer Satzungen von Jedem zu verlangen, so war vorauszusehen, dass nur die schwächeren Kräfte sich beugen, die begabteren Meister jedoch die Beschäftigung an den Fürstenhöfen, die nichts nach Geburts- und Lehrbriefen fragten, vorziehen würden. Die Hofmaler, von den Fürsten mit Privilegien begnadigt, bildeten deshalb die Elite unter den damaligen Meistern, die unbedeutenden Leute zogen sich dagegen nach den Städten. Daher ist es zu erklären, weshalb während des 17. Jahrhunderts so überaus Geringes in den Städten, z. B. in Breslau, gemalt worden ist. Die ansässigen Meister liessen eben keinen freien Künstler aufkommen. Der Verfall der Malerzünfte war die natürliche Folge. Hätte man im 16. Jahrhundert statt die Gesetze zu schärfen, dieselben gemildert, vielleicht den eigentlichen Handwerksbetrieb nur denen gestattet, die den alten Satzungen genügten, dagegen den Portrait- und Historienmalern die Aufnahme möglichst erleichtert, sie jedoch zur Tragung der städtischen Lasten herangezogen, so würde der schroffe Gegensatz zwischen Kunst und Handwerk sich nie in dem Grade ausgebildet haben, wie er zum Schaden für Beide Jahrhunderte lang bestanden hat und theilweis noch besteht. Dem hartnäckigen Bestehen auf veralteten Privilegien ist es zuzuschreiben, dass sich die deutsche Kunst so ganz dem Volke entfremdet hat, dass die Lage der Künstler eine so precaire geworden ist. Es entsprach allerdings den seit dem 16. Jahrhundert auch in Deutschland in Umlauf gesetzten Ansichten vom Werthe der Kunst, dass die Künstler die eigentliche Handwerkerarbeit mit Lehrlingen und Gesellen für ihrer Ehre zuwider erachteten; sehen wir jedoch die Künstlergeschichte der vergangenen Jahrhunderte näher an, so ergiebt es sich, dass, so lange die alten Zunftgesetze noch von Allen beobachtet werden, die Mehrzahl der Maler ihr gutes Auskommen hatten, dass jedoch seit jener Trennung von Kunst und Handwerk die Künstler fast ausnahmslos ein trauriges Leben voll Enttäuschungen und Sorgen führten. Einzelne dem widersprechende Erscheinungen, von denen die Kunstgeschichte berichtet, sind eben Ausnahmen. Die Kunstgeschichte fasst ja nur die Koryphäen, nicht aber das profanum vulgus in's Auge. Es liegt auf der Hand, dass, seit die Reformation eingetreten war und die Be-

dürfnisse der Kirche nach künstlerischer Thätigkeit sich verringert hatten, ein Maler, der nur Portraits oder Historiengemälde fertigen wollte, eine besondere Tüchtigkeit besitzen musste, um mit der Menge seiner Kunstgenossen wetteifern zu können. Stuben zu malen, Anstreicherarbeiten zu machen, dazu fand sich immer eher Gelegenheit, als grosse monumentale Malereien oder Portraits auszuführen. Gerade die Handwerksarbeit, an die ein Meister, der Gesellen und Lehrlinge beschäftigte, gar nicht selbst Hand anzulegen brauchte, stellte einen sichern Gewinn in Aussicht, garantirte den Zusammenhang mit einer Körperschaft, die wiederum die Mitglieder stützte, und gab Gelegenheit, die vielleicht zu grossen Kunstleistungen nicht ausreichenden Fähigkeiten doch angemessen und auch selbst zum Nutzen der Kunst zu verwerthen. Der Künstlerhochmuth einerseits, das eigensinnige Festhalten an veralteten Gesetzen andererseits, haben es verhindert, dass, so lange es noch Zeit war, eine Vereinbarung getroffen wurde, und haben so auch das ihrige beigetragen, den Verfall der Kunst selbst, der uns trotz aller blendenden Erscheinungen doch täglich vor Augen tritt, herbeizuführen.

Wir sind nur zu sehr geneigt, in äusserlichen Verhältnissen die Ursachen für das Sinken der deutschen Kunst zu suchen. Gewiss, es sind viele Factoren thätig gewesen, dies traurige Resultat herbeizuführen, aber einer der am schwersten wiegenden Gründe ist in der Auffassung, welche die Künstler selbst sich von der Kunst gebildet hatten, zu suchen. In diesem Künstlerstolze, so ehrenwerth er auch sein mag, liegt der Grund, weshalb Dürer und Holbein trotz aller künstlerischen Erfolge ein doch so trauriges Lebensschicksal hatten. „Das Handwerk hat goldnen Boden“ und so glänzend die Erfolge sein mögen, die ein begabter Künstler erringen mag, sie sind einmal nur Wenigen beschieden, dann aber doch immer von allen möglichen Conjuncturen abhängig.

Um zu meinem Ausgangspunkte nach dieser Abschweifung zurückzukehren, so finden sich im 18. Jahrhundert keine weiteren Nachrichten von Conflicten vor. Als 1716 der Maler *Philipp Sauerland* in Wien sich um die Hofbefreiung bewarb und man aus Breslau Gutachten einforderte, erklärte sich die vom Rathe befragte Zunft natürlich dagegen und der Rath schliesst sich deren Auffassung an in dem Schreiben vom 3. August 1716. Die kaiserliche Kammer schlägt dagegen 1717 den 12. Januar vor, den Petenten zwar vom Innungszwange zu befreien, dagegen ihn zur Zahlung der Abgaben anzuhalten. Geschehe dies, so würden auch andere tüchtige Maler sich in Breslau niederlassen. Was aus diesem speciellen Falle geworden ist, weiss ich nicht, indessen wiederholte sich dieselbe Angelegenheit 1733 als der Portraitmaler *Friedrich Jachmann* um die Hofbefreiung einkam. Der Kaiser forderte vom Rathe am 3. Juli ein Gutachten; der Rath spricht im

September sich gegen die Bewilligung aus, und der Kaiser verfügt am 1. December, dass Jachmann von dem Innungszwange befreit sein soll, den kaiserlichen Adler als Zeichen der Befreiung an seinem Hause befestigen dürfe, dagegen der Stadt 15 Gld. Steuer entrichten solle. Hat man auch formell die Gesetze nicht aufgehoben, so scheint doch eine laxere Observanz derselben sich Geltung verschafft zu haben, wenigstens finden sich im 18. Jahrhundert schon öfters fremde Maler in Breslau ein, ohne dass die Zunft es versucht, mit alter Zähigkeit auch sie die Schärfe der Gesetze fühlen zu lassen.

Ich wiederhole nochmals, die Personen, welche handelnd in dem von mir geschilderten Abschnitte Breslauer, resp. deutscher Kunstgeschichte auftreten, sind von sehr geringer Bedeutung, dagegen ist die Erscheinung selbst, die wir da vor uns haben, wohl geeignet, das Interesse eines jeden Fachmannes zu erregen. Es scheint sich ja von Tage zu Tage mehr die Ueberzeugung Bahn zu brechen, dass es Aufgabe des Kunsthistorikers ist, nicht bloss mit einzelnen hervorragenden Grössen sich zu beschäftigen, sondern den allgemeinen Kunstzustand einer bestimmten Zeit festzustellen, um darnach die relative Bedeutung jener Heroen abzuschätzen, also auch das Kleinste in's Auge zu fassen, um ein wahres Bild sich zu verschaffen und anderen mitzutheilen. Die deutsche Kunstgeschichte des 16—18. Jahrhunderts bietet allerdings des Anziehenden nicht zu viel, so weit sich dies bei unserer mangelhaften Kenntniss dieses Zeitraums beurtheilen lässt, aber nichts destoweniger tritt die gebieterische Forderung an die Forscher heran, ihre Aufmerksamkeit diesem so lange vernachlässigten Gebiete zuzuwenden, um Klarheit über diese Periode zu verbreiten, von der wir ja so gut wie nichts wissen und die wir doch kennen lernen müssen, um unsere moderne Kunst recht würdigen zu können. Wenn es den Geschichtsschreibern, den Literarhistorikern gelungen ist, diese anscheinend so wenig verlockenden Zeitabschnitte gründlich durchzuarbeiten und ein auf Forschung begründetes Bild von ihnen zu entwerfen, so werden die Kunsthistoriker wohl auch über kurz oder lang sich entscheiden müssen, dieser Aufgabe näher zu treten. Das Material ist eher in zu grosser als zu geringer Menge vorhanden; die Urkunden sind in jedem Archive, in der Unzahl von gedruckten Werken mit Leichtigkeit aufzufinden: es gilt nur dieselben auszusuchen und bekannt zu machen. Erst wenn diese Vorarbeit beseitigt ist, erst dann dürfen wir hoffen, die die deutsche Kunstgeschichte entstellende Lücke auszufüllen, und zu dieser Arbeit beizutragen, ist meines Erachtens ein jeder Fachmann verpflichtet. Mit vornehmen Achselzucken über eine Periode des Verfalles hinzugehen, ist wissenschaftlich unstatthaft; was einmal auf dem Gebiete der Kunst vorhanden ist, muss auch untersucht werden. Auch die Gründe des Verfalles, die Entwickelung

des Zerstörungsprocesses, das Fortdauern oder Neuentstehen lebenskräftiger Momente, welche ein Wiedererstehen der Kunst ermöglichen, — alles dies kennen zu lernen ist wichtig, ja für die Bildung eines rechten Urtheils über den Entwickelungsgang der Kunst unentbehrlich. Als einen Beitrag zu diesen Vorstudien wünschte ich diese Abhandlung angesehen zu wissen.

Breslau.

Alwin Schultz.

Zu Michelangelo's Statue Julius II.

Der Unterzeichnete bemerkt zu der Besprechung der Schrift von Podesta im vorigen Hefte der Jahrbücher, dass sowohl dem Herrn Verfasser wie dem Herrn Recensenten die Briefe Michelangelo's in Besitz des Britischen Museums unbekannt geblieben sind, aus denen sich in ganz umfassender Weise die Genesis der Bologneser Statue ergiebt. Die Kenntniss dieser Schriftstücke war um so leichter zu erlangen, als ich dieselben zum grössten Theile habe abdrucken lassen.

Berlin, 21. September 1860.

Herman Grimm.

BIBLIOGRAPHIE UND AUSZÜGE.

Die Frescomalereien in der S. Magdalenen-Capelle im Bargello zu Florenz.

Eine nicht unbedeutende Untersuchung beschäftigt gegenwärtig die italienischen Kunstschriftsteller. Es handelt sich um die Autorschaft der Gemälde der ehemaligen S. Magdalenen-Capelle im Bargello oder Palazzo del Podestà in Florenz. Bekanntlich hält man sie nach der Angabe Vasari's, sowie der älteren des Ghiberti für eine Arbeit von *Giotto,* und Crowe und Cavalcaselle (History of painting in Italy I. p. 260) nehmen für die Zeit der Ausführung den Anfang des 14. Jahrhunderts, noch vor den Fresken in Padua in Anspruch. Dieser Annahme sind vor einiger Zeit die rühmlichst bekannten florentinischen Kunstgelehrten Gaetano Milanesi und Luigi Passerini entgegengetreten und haben die Wandgemälde des Bargello dem Giotto abgesprochen. Die Veranlassung war ihnen beim Centenarium Dante's gegeben worden in einer Aufforderung von Seiten des Ministeriums des öffentlichen Unterrichts, ihre Ansicht kund zu geben und zu begründen darüber, welches das älteste authentische Bildniss von Dante sei? Das Ergebniss ihrer Untersuchungen (mitgetheilt in No. 17 des Giornale del Centenario di Dante) fand mehrfachen Widerspruch von Seiten mehrer Schriftsteller, namentlich von G. B. Cavalcaselle und von Pietro Selvatico; desgleichen von G. Gargani und G. N. Monti; die sich gegen die Behauptung Milanesi's auflehnten, dass besagte Malereien (mit dem Bildniss Dante's) nicht von Giotto seien. Dies hat eine neue Schrift von Milanesi und Passerini zur Folge gehabt, die mir wichtig genug scheint, um ihren wesentlichen Inhalt den Freunden italienischer Kunstgeschichte mitzutheilen.*) Sie haben es indess nur mit Selvatico und Cavalcaselle zu thun, und zwar ohne Unwillen, und vielmehr mit Freude, da dieselben ihre abweichenden Ansichten mit jener der Wissenschaft allein entsprechenden Ruhe und Mässigung aussprechen, wäh-

*) Ich erlaube mir statt Milanesi und Passerini immer nur Milanesi, anstatt Crowe und Cavalcaselle immer nur den letzteren zu nennen.

rend die Andern die Sprache der Bildung und guter Erziehung, wie man sie zu erwarten berechtigt sei, nicht zu kennen schienen.

Am 28. Febr. 1332 hatte ein grosser Brand das Dach des Palastes in Asche gelegt. Milanesi hatte eine starke Beschädigung der etwaigen Wandgemälde durch diesen Brand angenommen, die von Selvatico in Abrede gestellt wird mit Beziehung auf die Stärke der Mauern; was freilich — nach Milanesi's richtiger Entgegnung — nicht hinreicht, um Gemälde an denselben vor dem Rauch und der Hitze und vor den Beschädigungen durch Maurer und Zimmerleute bei der Herstellung hinlänglich zu schützen.

Wenn dann Selvatico weiter sagt, dass die Gemälde durch und durch die Handschrift Giotto's zeigten und durchaus nicht die Eigenthümlichkeiten *Taddeo's*, so erwidert Milanesi, dass er hierin nicht wiedersprechen wolle, da dazu eine Kunstkenntniss gehöre, auf die er keinen Anspruch mache; nur sei es nicht nothwendig, nur zwischen Giotto und Taddeo zu wählen.

Cavalcaselle nimmt an, dass die Fresken im Bargello zwischen 1300 und 1304 gemalt seien, in der Zeit, in welcher — nach seinem Ausspruch — in Folge der Bemühungen des Cardinals Matteo d'Acquasparta Frieden herrschte in Florenz. Dagegen rollt Milanesi das traurige Bild des Bürgerkrieges jener Zeit auf, wo nach den erfolglosen Bemühungen Acquasparta's 1302 die Weissen, und Dante mit ihnen, verbannt wurden, wo unmittelbar danach der Kampf ausbrach im Schoosse der siegenden Schwarzen selbst! „gewiss keine günstige Zeit für Giotto, Dante's Bildniss im öffentlichen Palast an die Wand zu malen!"

Selvatico aber und Cavalcaselle berufen sich auf die Nachrichten der alten Schriftsteller, zunächst des Villani, der in seinem Buche De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus, von Giotto sagt: „Pinxit insuper speculorum suffragio semetipsum sibique contemporaneum Dantem in tabula altaris capelle Palatii Potestatis." — Also nicht auf die Wand, sagt Milanesi, sondern auf eine Altartafel der Capelle des Palastes malte Giotto sein und Dante's Bildniss! Und dass eine solche Altartafel noch i. J. 1382 vorhanden war, beweist das Inventar des Palastes von diesem Jahr. Giotto's Bildniss ist aber nicht im Wandgemälde, sondern nur das des Dante. Wenn nun in einer italienischen Bearbeitung von Villani's Buch (vom Anfang des XV. Jahrh.) die ursprüngliche Stelle dahin abgeändert worden, dass anstatt „in tabula" „in muro" gesetzt ist, so ist möglicher Weise damals die Altartafel nicht mehr an ihrer Stelle, und nur das Bildniss an der Wand noch zu sehen gewesen. Es war aber nicht nur hier, sondern auch in S. Croce an die Wand gemalt, wie denn Giannozzo Manetti in seiner Vita di Dante sagt: „Coeterum eius effigies et in Basilica Sanctae Crucis et in capella Pretoris Urbani, utrobique in parietibus extat, ea forma qua revera in vita fuit a

Giotto, quodam optimo eius temporis pictore egregie depicta." Das kann schwerlich anders verstanden werden, als dass in S. Croce und in der Capelle des Palastes das Bildniss Dante's auf der Mauer zu sehen war, nach dem Bilde, das Giotto, der vorzüglichste Maler jener Zeit, nach dem Leben gemalt hatte. So wenig aber das Bildniss Dante's in S. Croce von Giotto war, so wenig war es das in der Capelle des Palastes; beide waren Copien des Bildnisses auf der Altartafel der Capelle; und zwar das in S. Croce, nach dem Zeugniss von Ghiberti und Vasari, von Taddeo Gaddi. Dieses scheint sogar das höher geachtete gewesen zu sein; wenigstens wird es von Lionardo Aretino und Giov. Mario Filelfo in ihren Biographien Dante's mit vorzüglichem Lobe angeführt, während das andere ganz unerwähnt bleibt.

Schwieriger als Villani's Nachricht ist die Angabe Ghiberti's mit Milanesis Ansicht zu vereinigen. Ghiberti sagt von Giotto: „dipinse nel palagio del Podestà di Firenze: dentro fece il commune com'era rubato, e la capella di S. Maria Maddalena." Milanesi führt nun verschiedene Inschriften unter Altartafeln des XIV. Jahrhunderts an, in welchem „capella" für „tabula" gebraucht ist, und nimmt danach an, dass in gleicher Weise Ghiberti die Altartafel Giotto's „capella" genannt habe. Ich gestehe, dass diese Annahme mir sehr gewagt erscheint, und obendrein überflüssig. Viel näher liegt die Annahme eines Irrthums, der sich nur an den unmittelbar vorhergehenden anschliesst. „Die Beraubung der Republik" (durch den Herzog von Athen) war nicht im Palast des Podestà, sondern nahe nebenan im Pal. delle Stinche gemalt, und nicht von Giotto, der zur Zeit, als dies Bild entstanden, 1344, nicht mehr am Leben war. Das Bild stellt in allegorischer Weise „il Commune" von Engeln beschützt, und die Flucht des Tyrannen dar (die 1343 statt fand). Hier ist Ghiberti's Irrthum zweifellos. Milanesi kommt nach diesen Erörterungen zur Frage, in welcher Zeit das von Villani angeführte Altargemälde beschafft sein könne? Und hier könnte man versucht sein, vorerst einen negativen Beweis zu führen. Wenn Cavalcaselle dafür die Zeit von 1300 bis 1304 annimmt, so sprechen die politischen Ereignisse der Zeit doch zu sehr dagegen. Wie hätte ein Maler innerhalb des Palastes einer Regierung, die eben erst zur Gewalt gelangt, das Bildniss des Mannes, den sie geächtet und seines Vermögens beraubt, unter den Seligen des Paradieses darstellen dürfen! — Aber ein Zweites: Wer die um 1298 in Rom ausgeführten Tafeln Giotto's (in der Stanza Capitulare der Peterskirche) gesehen und die Sorgfalt der Zeichnung und Ausführung im Gedächtniss hat; und zugleich an die mit dichterischem Geist concipirten und mit einem überraschenden Vermögen dramatischer Darstellung ausgeführten, dazu mit grosser Leichtigkeit colorirten Gemälde der Capelle der Arena zu Padua denkt — der kann wenigstens die trüben Ueberreste der St. Magdalenen-Capelle im Bargello

nicht in der Zeit zwischen diesen beiden Werken unterbringen. Nur flüchtig will ich an den Inhalt der Bilder erinnern. Zwischen Paradies und Hölle, den Bildern der beiden schmalen Seiten der Capelle, sind an beiden Langseiten in zwei Reihen über einander Bilder aus dem Leben der Maria Lazari, Maria Magdalena und Maria Aegyptiaca nach dem Evangelium und der Legende dargestellt, mit einem Schlussbild vom Gastmahl des Herodes und dem Tanz der Herodiade. Aufrichtig gesagt, vermisse ich hier den Geist Giotto'scher Conceptionen, den klaren Gedanken-Zusammenhang, der sie auszeichnet, und in der Ausführung — einzelne Figuren (wie den Engel bei der Auferstehung, Maria Magdalena beim Noli me tangere und vielleicht noch ein paar von den andern ausgezeichneten abgerechnet) auch die zeichnende und malende Hand Giotto's, auf welche besonders Selvatico verweist.

Ich übergehe die im Paradies aufgeführten augenscheinlichen, muthmasslichen oder nach der Ueberlieferung angenommenen Bildnissfiguren, um vor einer Gestalt stehen zu bleiben, die am Pfeiler der Fensterwand zwischen beiden Fenstern abgebildet, und durch die auf einem Täfelchen beigefügte Inschrift als der H. Venantius bezeichnet ist. Unter dieser Gestalt befand sich eine mehrzeilige Unterschrift, den noch entzifferbaren Ueberresten nach eine Anrufung des Heiligen, mit dem Schluss . . . DNI . MCCC . XXX . . . . (wie wir sehen werden, ursprünglich 1337). Noch tiefer im Sockel liest man noch ganz deutlich eine zweite Unterschrift, welche lautet: HOC. OPVS. FACTVM. FVIT. TEMPORE. POTESTARIE. MAGNIFICI. ET. POTENTIS. MILITIS. DOMINI. FIDESMINI. DE. VARANO. ÇIVIS. CAMERINENSIS. HONORABILIS. POTESTATIS. . . .

Hiermit hätten wir eine genaue Bestimmung über die Entstehungszeit des ganzen Werks; denn dass nicht etwa nur die Figur des H. Venantius gemeint sein könne, ergiebt sich aus den Worten: „Hoc opus", womit unmöglich dieser verschwindend kleinste Theil des Werks gemeint sein kann, wenngleich der Heilige als Schutzpatron der Stadt Camerino in der nächsten Beziehung zu dem Podestà Fidesmino steht. Es handelt sich nun um die Zeit der Amtsführung dieses Podestà, und über diese erhielt Milanesi in dem „Registri de' Podestà di Firenze" den vollgenügenden Nachweis, dass „Messer Fidesmino di Messer Rodolfo da Varano" das Amt des Podestà in den sechs letzten Monaten des Jahres 1337 verwaltet hat. Daraus ergiebt sich, dass die Malereien der St. Magdalenen-Capelle des Bargello nicht zu Anfang des Jahrhunderts, sondern im J. 1337 ausgeführt worden sind; und folglich, dass sie nicht von der Hand Giotto's sind, der seit dem J. 1336 nicht mehr am Leben war.

Nachdem auf diese Weise Milanesi die Frage nach der Zeit der Entstehung dieser Malereien auch positiv beantwortet hat, geht er zu der weite-

ren Frage nach dem Maler über, der an Giotto's Stelle genannt werden könnte. Und hier thut es mir leid, dass er nicht bei der einige Blätter früher kund gegebenen Resignation in Betreff eines kunstkennerischen Urtheils geblieben ist. Auf diesem Gebiet ist der gelehrteste und kenntnissreichste Kunstforscher so leicht einem Fehlgriff ausgesetzt, dass er gut thut, nur mit grösster Vorsicht und Zurückhaltung sich darauf zu begeben, wenn er nicht erleben will, dass ein böswilliger Gegner ihn bei der schwachen Seite angreift und niederwirft. Milanesi stellt als Maler der Fresken im Bargello den Giottisten *Bernardo Daddi* auf, und begründet seine Ansicht mit Anführung mehrer sehr vortrefflichen Tafeln, die theils mit der blossen Jahrzahl 1330, 1335, 1336, theils auch mit dem Namen Bernardus de Florentia bezeichnet sind. Nur die unleugbare Vortrefflichkeit dieser Tafeln dient ihm als Stützpunkt für seine Ansicht, während die Eigenthümlichkeit dieses Meisters, soweit sie aus den Tafeln erkannt werden kann, in ganz besonders feiner Zeichnung und sorgfältigster Ausführung in fast Sienesischer Malweise besteht und somit von der breiten, ziemlich flüchtigen Behandlung der Malereien im Bargello wesentlich sich unterscheidet. Auch ist noch nicht erwiesen, ob Bernardus de Florentia und Bernardo Daddi eine und dieselbe Person sind. In den Malerverzeichnissen der Zeit kommt der Mame Bernardus — wenn ich mich recht erinnere — mehrfach vor, wenn auch der Bernardo di Cione wirklich, wie Milanesi will, nur Nardo, d. h. Lionardo geheissen. Vorläufig, glaube ich, kann die Kunstgeschichte mit dem negativen Ergebniss von Milanesi's Untersuchungen sich begnügen und die Beantwortung der Frage nach dem Ersatzmann Giotto's der Zukunft vorbehalten.

Ernst Förster.

Neue Publikationen von kunsthistorischen Dokumenten in Italien.

I. Auszug von Erinnerungen des Alesso Baldovinetti. Lucca, Buchdrukkerei Landi 1868, veröffentlicht v. G. Pierotti.

II. Sechs unedirte Briefe des Vasari. Lucca, Druckerei B. Canovetti. 1868.

Es wird nicht unerwünscht sein, wenn Berichterstatter aus diesen nicht unwichtigen Publikationen, Auszüge giebt, um so mehr, als nur sehr wenig Exemplare dieser Publikationen gedruckt wurden.

I. Alesso Baldovinetti ward am 14. Oktober 1417 geboren, 1448 in die Gesellschaft der Maler immatrikulirt und starb den 30. August 1499. Dokument: (R. Arcispedale di S. Maria Nuova, archivio dell'ospedale di S. Paolo, libro bastardello intit: testamenti dal 1399—1526. Gezeich. B. cart. 16.)

„Alexo di Baldovineto Baldovinetti hat heute am 23. März 1499 dem Hospital alle seine beweglichen und unbeweglichen Güter vermacht, mit der Bedingung, dass seine Dienerin Mea vom Hospital lebenslänglich erhalten werde.“ (Unterzeichnet von Ser Piero, Sohn des Leonardo da Vinci, florentinischem Notar).

„Es starb Alexo den letzten August 1499 und ward in S. Leonardo in seiner Gruft bestattet.“ — — — — —

Nachfolgendes sind die Auszüge des vom Künstler selbst geführten „Geschäfts-Tagebuchs“; ganz in der Weise von Neri di Bicci's Diarium (Vasari, Ed. Lem. II. 256.) gehalten.

— „Im Namen Gottes etc. — will ich dieses Buch gut anfangen und beenden. Ich will darin alle meine Erinnerungen über Schulden und Gläubiger niederschreiben und welches Buch von Alesso Baldovinetti d'Alesso Baldovinetti ist, begonnen am 20. December 1449, bezeichnet A.

1449, 23. Juli.

Empfängt von Bernardo d'Agabito de' Ricci einen Dolch in Kauf, für welchen Dolch er ihm geben muss uno zolfo di Maso di Tommaso Finiguerri tornito a sue spese (?), für 6 Silbergroschen, oder L. 1. S. 13.

1450, 10. April. — Guerio oder Ghuccio (?) di Francesco di Michele ist ihm 12 grosse Gulden schuldig für eine Figur des S. Ansano mit 6 kleinen Geschichten daneben, in der Pieve von Borgo S. Lorenzo im Mugello.

1454. Andrea di Bartolo da Castagno, Maler (derselbe malte einen Theil der Fresken im Chor von Sta Maria maggiore, Alesso Baldovinetti eine andere, Domenico Veneziano den Rest. Ueber Vasari's Fabel der Ermordung des letztern durch Andrea del Castagno in Folge von Eifersucht, die bei der gemeinsamen Ausmalung dieses Chores in ihm entstanden wäre, siehe Giornale Storico degli Archivi Toscani Anno VI. 1862), ist mir seit dem 16. Juni 1444 40 L. schuldig für ein grosses Tuch, das ich ihm in einem Zimmer im Krankenhaus der Servi bemalte; auf diesem Tuch ist eine Hölle mit vielen Nackten und höllischen Furien und es gehört dem Herren von Mantua,*) den Auftrag dazu gab uns Boccolino, Kanzler des genannten Herren.

Giuliano di Nardo da Majano, Holzarbeiter, schuldet mir seit dem 14. Mai 1463 5 Fl. für ein Tabernackel (calmo), das ich ihm für sein Zimmer malte, darinn Madonna mit Kind.

---

*) Lodovico Gonzaga, General der florentinischen Republik liess nach dem Friedensschluss mit Nicolaus V. in der Sta Annunziata die Kriegsbeute aushängen, und den Rest des Gehaltes, den ihm die Republik schuldig war, bestimmte er für den Bau der Tribuna in dieser Kirche, womit Leon Battista Alberti beauftragt wurde.

Anmerkung des Herausgebers.

Und ferner seit dem 8. Juli dess. Jahres Lir. 1, soldi 2 für eine Figur mit Pferden, die ich ihm zeichnete für ein Bett, welches er für Piero degli Alberti machte.

Und seit dem 24. Juli desselben Jahres L. 254 für Uebergypsung einer grossen Tafel (quadro grande) die er dem Bernardo Ruccellai gab.*)

Und seit dem 23. September 1465 schuldet er mir fl. 3., für eine Geschichte der Geburt von Sta Liperata, die ich ihm zeichnete, und worauf ich das Kind und den Kopf der Madonna und Joseph malte.

1463. Giuliano di Nardo da Majano ist mir schuldig seit dem 21. Febr. 1463. L. 3. für 5 Köpfe, die ich ihm an 5 von Tommaso Finiguerri gezeichneten Figuren malte, nämlich einer Madonna, einem Engel, einem heiligen Zanobius mit zwei Diakonen zur Seite, welche Figuren in der Sakristei von Sta Liperata sind.**)

1464. Ich schulde 20 L. dem Giuliano da Majano für eine Kiste von 3 Ellen aus weissem Holz (albero) mit eingelegtem Nussbaumholz mit einem Deckel von blassem weissem Holz (albero netto).

L. 2. an denselben für einen Rahmen (quadro) von $1^1/_2$ Ellen, ohne Gesims.

1465. Lionardo di Bartolomeo genannt Lastra und Giovanni di Andrea, Glasschmelzer sind mir seit dem 14. Febr. 120 L. schuldig für die Bemalung eines Fensters in der Chorkapelle von Sta Trinita, welches Fenster Bongianni di Bongianni Gianfigliazzi vom genannten Lastra machen liess und von Giovanni, welche Glasermeister sind. Und ich Alesso habe für sie gezeichnet und gemalt um 40 Soldi die Quadratelle, indem das obere Rundfenster unter der genannten Summe und dem Maasse verstanden ist.***)

1469. Erinnerung, wie heute am 14. Febr., ich Alesso di Baldovinetti Baldovinetti den Auftrag erhielt, für Messer Domenico Mazinghi, Canoniker von S. Lorenzo und Prior des Klosters St. Ambrogio eine Altartafel zu malen für das genannte Kloster von St. Ambrogio für eine Capelle, die der ge-

---

*) Wahrscheinlich der Geschichtsschreiber Bernardo Ruccellai, welcher 1449 geboren wurde und 1514 starb.

**) Diese Erinnerung bezieht sich auf die sehr schöne Intarsienarbeit, die Giuliano da Majano für den Dom von Florenz machte und wovon Rumohr die Allogation veröffentlichte.

***) Ueber Lionardo di Bartolomeo ist uns keine Notiz bekannt. Giovanni di Andrea machte 1438 die Rundscheibe der Capelle Barbadori in Sta Felicità zusammen mit Ser Drudo di Giovanni und Ser Lorenzo d'Antonio, beide Priester.

Anmerkung des Herausgebers.

Lasca war ein Gefährte des Bernardino die Francesco, eines der thätigsten Glasarbeiter des 15. Jahrhunderts. Anmerkung des Uebersetzers.

nannte Domenico daselbst hat bauen lassen. Auf diesem Bild soll ein Tabernackel sein, wo das Wunder des Sakraments mit 4 Heiligen zur Seite und Engeln, wie sie mir Domenico angeben wird, dargestellt werden soll. Als Bezahlung für diese Tafel soll ich 500 L. erhalten, inbegriffen alle meine Kosten für Gold und andere Farben, ausgenommen das Holz.*)

1470. 11. April.

Ich erhalte den Auftrag die Tafel der Chorkapelle von St. Trinità für Bongiovanni di Bongiov. Gianfigliazzo zu malen. Es soll darauf eine heilige Dreieinigkeit mit 2 Heiligen und Engeln, S. Benedetto und S. Giovanni Gualberto sein. Dieselbe war am 8. Febr. 1471 vollendet und erhielt ich vom Gianfigliazzi dafür 89 Fl. larghi in Gold.**)

1471. 1. Juli. Ich übernehme die Ausmalung der Chorkapelle von Sta Trinità für Bongiov. Gianfigliazzi um 200 breite Goldgulden; die Arbeit muss in 5 Jahren fertig sein. —

1472. 31. Juli. Banco di Andrea schuldet mir 15 lire für meine Zeichnung eines Fensters mit einer Verkündigung über der Lünette, nebst anderen Figuren unter dieser Verkündigung, welche nach S. Martino in Lucca kommen sollte.***)

1478. 26. September.

Lodovico di Paolo Niccolini, Podestà von Arezzo schuldet mir 16 L. für das Malen von 4 Geldkasten (fazzeretti da some), bemalt mit seinen Devisen (divise) und Wappen in Compassen, mit deutschem Blau (azzurro di Magna) Zinnober und Lack.†)

---

*) Nach Vasari gab der nämliche Domenico Mazinghi dem Fra Filippo Lippi eine Tafel für die Frauen von St. Ambrogio in Auftrag.

Anmerkung des Herausgeber.

**) Das genannte Gemälde befand sich, nachdem es im Jahre 1760 vom Hochaltar weggenommen worden, bis zur Aufhebung des Klosters in der Sakristei. Nach der Wiedereröffnung desselbeu wurde das Bild nicht restituirt.

Anmerkung des Herausgebers.

***) Es war nicht möglich, Nachrichten über diesen Künstler zu finden, denn die Register der Bauhütte von S. Martino in Lucca, die Trenta 1822 noch sah, sind nicht mehr vorhanden.

Die farbigen Glasfenster, welche das Quer- und die Seitenschiffe von S. Martin schmückten und die von Guglielmo da Marcilla und andern ausgezeichneten Meistern des 15. Jahrh. ausgeführt waren, wurden neuerdings durch werthlose moderne Scheiben ersetzt, während der damit beauftragte Mailänder Bertini durch die Ignoranz der Domverwalter in Besitz der alten, wenn auch beschädigten Scheiben kam, die er mit sich nach Mailand nahm. Anmerkung des Herausgebers.

†) Das Wappen des genannten Podestà war ein stehender Leopard im blauen Feld mit goldenem Rand. Ueber das deutsche Blau siehe Cennini cap. IV.

Anmerkungen des Herausgebers.

24. Sept. Der nämliche schuldet mir 14 L. für 5 Schilde, die ich in der Mitte mit seiner Devise und Wappen bemalte.

— Ferner L. 3 für 4 Wappen mit Ghirlanden an alten Geldkästen, mit guten Farben gemalt.

— L. 2 für ein grosses Wappen in einem Compass von 3/4 Elle, gezeichnet a punta (?) welches Niccolini „voleva spolverozzare e fare da se“ (?)

1481. 26 Jan. L. 100 für die Bemalung eines Fensters in St. Agostino zu Arezzo.*)

1487. Die Zunft der Kaufleute schuldet mir 94 Gulden 3 L. 3 S. in Gold, für 273 Pfund glasirtes Mosaikgold, das von Alesso geschnitten und in der Tribüne und Kuppel von S. Giov. Battista verbraucht wurde, und zwar 13 1/2 Quadratellen; für Risse, welche in der genannten Kuppel waren und andere Stellen, wo das Gold herabgefallen war. Die Quadratelle kostet 7 Dukaten in Gold und es sind 20 Pfund dafür nöthig.

1487. 16. Dec. 40 breite Goldgulden für verbrauchtes Material beim Bereiten der Paste oder des Stucks, welchen Alesso in genannter Kuppel nöthig hatte.

1487. 16. Dec. Schuldet den Kaufleuten Fl. 7 für 18 1/2 Pfund alten Goldes, das er in der Bauhütte fand und zu seiner Arbeit erhielt.

1487. 16. Dec. Obgenannte Zunft schuldet ihm 110 Goldgulden für die genannte Arbeit.

1488. 16. Nov. Obige Zunft schuldet ihm 9 3/4 breite Gulden für Ankauf von Material zur Ausbesserung der Bischöfe und Diakone, welche in den Ecken und Friesen sich befinden nnd wovon 9 3/4 Ellen verdorben waren.

1488. Der Bischofsbilder sind 19, ein jedes misst 1 3/4 Ellen nach jeder Seite, also 3 und etwas mehr Quadratellen im Ganzen, das macht die Summe von 57 und mehr Quadratellen.

Die Diakone, welche in den Ecken sind, sind 1 Elle breit und 1 3/4 Ellen hoch, was die Summe von 14 Quadratellen für jeden, und von c. 71 Quadratellen im Ganzen macht.

Die Friese unter dem Gesims sind mehr als eine halbe Elle hoch und in der Länge von 18 Ellen per Seite, deren 8 sind, diess macht im Ganzen 72 Quadratellen.

---

*) Die Kirche St. Agostino in Arezzo, nach der Zeichnung des Senesen Moccio erbaut, wurde um die Mitte des letzten Jahrhunderts umgebaut, sodass sich die genannte Glasscheibe nicht mehr vorfindet. Anmerkung des Herausgebers.

Der Schaden an den Bischöfen, Diakonen und Priestern dehnt sich im Ganzen auf $9^3/_4$ Ellen aus.

1488. 18. Nov. Erhält von obiger Zunft 4 breite Goldgulden für seine Ausgaben für die genannten Bischöfe und Friese.

1489. Obige Zunft schuldet ihm 14 Gulden für $3^1/_4$ Ellen Gold, das er auf eigne Kosten oberhalb des Grabes von Papst Johann verbraucht hat (d. h. in der Restauration der Mosaik).

dto $5^1/_2$ Gulden für Stuck.

1489. dto 8 breite Gulden für Restauration der Propheten Jonas, Abdias und Amos.

13. August. dto 3 Fl. 3 L. für Stuck an Propheten und Friesen.

18. Sept. dto $3^1/_2$ Gulden für Stuck, das er am Cruzifix anbrachte.

1490. 28. Jan. dto 21 Gulden für Ausgaben beim Ausbessern der Propheten und Friese über der Mittelthüre unter der Orgel, für das Mittelbild von Johannes dem Täufer, das andre des Zacharias, das des Joachim, Joseph Ezechias und Isaias für Stuck und Gold.

1490. 28. Jan. dto Fl. $5^1/_2$ für Stuck den er bei genannten Propheten und dem Fries an der Mittelseite verbrauchte.

1489. 17. März (1490). Dto 3 Gld. Gold für Stuck für die Propheten über dem Taufstein.

1490. 21. April. 4 Gulden für obige Arbeit.

— 2. Juni. dto Gulden 2. Lire 2 für $1^1/_2$ Ellen Ausbesserung an den Propheten, die an der Seite über dem Brunnen, seitwärts von der Capelle sind und zwar mit geschnittenem Goldglas.

Dto Gulden 3. Lire 5 für $3^1/_2$ Ellen Stuck an obigen Propheten verbraucht, d. h. in deren Gewändern und in den sie umgebenden weiss und schwarz farbigen Friesen, in ihren Gesichtern und Bärten etc., und 2 Pfund Stuck, welche in den Fries darunter kamen, wo die Blätter und Cherubims und der schwarz und weisse Fries, das um ersteren Fries herum läuft, verdorben waren.

1491. Dto am 23. Okt. 16 Goldgulden für Gold und Stuck, was ich auf eigne Kosten im Chor von S. Miniato verbraucht habe, — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —
und ich brachte neues Glasgold an, wo das Gold im Bogen des Chores herabgefallen oder verdorben war.*)

---

*) Andere Meister der Mosaik, die im Baptisterium von Florenz arbeiteten: Apollonio, Andrea Tafi, Fra Jacopo da Torrita, Taddeo Gaddi, Agnolo di Taddeo Gaddi, Domenico Grillandajo, Zacharia di Andrea, Donato di Donato, il

II. Sechs Briefe an Vasari.

Fünf davon sind an Francesco Leoni, florentinischen Kaufmann in Venedig und Freund von Künstlern und Litteraten, gerichtet. Durch Cosimo's I. Befehl wurden dessen Papiere in Venedig sequestrirt und kamen anfangs in das Archiv der Gerichtstribunale des Grossherzogthums, von wo sie ins Centralarchiv wanderten. Es haben einige Abkürzungen in dieser Uebersetzung stattgefunden.

1. Brief. Von Florenz, 30. Okt. 1540.

Entschuldigt mein langes Schweigen, ich musste meine Arbeit in Camaldoli sehr beschleunigen, damit die Kälte mich dort nicht überrasche. Jetzt, da ich im Stande bin, Ihnen zu willfahren, beeile ich mich, um so mehr, als Sie Freund des Erlauchten Oktavian,[1]) Ihres und unseres Ernährers sind. Ich thue Ihnen gern alle Dienste, um mich für die Ihren dankbar zu erweisen. Es scheint Sie wissen, dass die Mühe, welche sich Oktavian um mich gegeben, nicht ganz verloren ist. Gott möge ihm das Glück verleihen, meine Jugend in reifes Alter verwandelt zu sehen, so dass ich den Beruf eines Meisters tüchtig (oltre modo) ausüben kann. Etc. —

Oktavian möchte etwas Ultramarinblau für höchstens 4 Dukaten die Unze. Schicken Sie uns eine kleine Probe, sowie 30 feine und grobe Pinsel mit kurzer Spitze zum Oelmalen und wenn M. Pietro[2]) etwas zu Tage gefördert hat, so möchten Sie es dem Herrn Octavian mittheilen.

Ganz der Ihrige

Giorgio, aretinischer Maler.

Grasso, il Nibbio, Mariotto di Cristofano, Betto da Cortona, Filippo di Corso, maestro Pazzo, m. Costanzo.

Ueber Ghirlandajo, der 1445 darin arbeitete, siehe Richa, Chiese Fiorentine, T. V. p. 42.

Auch an der Fassade von S. Miniato führte Al. Baldov. Verbesserungen aus (Siehe Vasari Lemonnier p. 107, n. 2). In demselben Jahre conkurrirte er mit einem Project für die Domfassade (Vas. V. VII. p. 267).

Ueber andere Werke des Alesso giebt die Denkschrift des Francesco di Giovanni di Guido Baldovinetti, welche von Manni in den „note al Baldinucci" citirt wird, Notiz.

Anmerkungen des Herausgebers.

[1]) Octaviano di Medici war Vater Leo's XI. und des Prinzen von Ottajano. Er war der Protektor Vasari's, welcher ihm vom Herzog Alexander anvertraut worden war, und hielt ihn sein ganzes Leben hindurch wie einen Sohn.

[2]) Messer Pietro Aretino, den Vasari in seiner Selbstbiographie seinen Busenfreund nennt und als solcher zeigt er sich in der That in seinen Briefen.

Anmerkungen des Herausgebers.

Nachschrift.

M. Franceso wird dem M. Giorgio das Ultramarin nicht verweigern, das er mir nicht schickte, und seid versichert, dass M. Giorgio Euch dasjenige senden wird, was Ihr wünscht, entgegen der Gewohnheit der Maler.

Octavian.

2. Brief vom 20. Nov. 1540. Florenz.

Mit dem letzten Boten schickte ich Euch keinen Brief, weil wir nach Antello spazieren gegangen waren; ich beeile mich jetzt, mein Versprechen zu erfüllen und Euch die Zeichnung zu schicken, sie ist nicht so, wie Ihr sie verdienet, woran mein Mangel an Zeit schuld ist. Ich verspreche für ein andermal mehr. Ich habe nie Zeichnungen vorräthig und musste auch diese extra für Euch machen. Wenn ich einmal Zeit finde, male ich Euch etwas, wenn nicht, nicht. Ich will in Kurzem nach Venedig kommen und nehme gern die Wohnung an, die Sie mir anbieten. Ich wünsche 30 grobe und feine Pinsel. Meister Tizian oder andere Maler werden sie Euch besorgen. Ebenso warten wir auf Ultramarinblau. M. Oktaviano empfiehlt sich Ihnen mit mir etc.

3. Brief vom 20. Juli 1541. Florenz.

Erlauchter Herr Francesco.

(Höflichkeitsphrasen) — — — — — — — — — — — — —

Sie möchten so gut sein und nach S. Gian e Polo gehen und dem Prior Maestro Sisto beiliegenden Brief präsentiren und ihm die Rolle geben, worin ein Blatt mit 3 gezeichneten Figuren ist, welches denen der Giunta (a quelle di giunta — ob hier die Druckerei der Giunta in Venedig gemeint ist?) gezeigt werden soll, damit ich hier in Sta Maria Novella ein den Zeichnungen ähnliches Werk ausführe.

Ich bin ohne Sorge, dass die Zeichnung nicht wieder in eure Hände komme, nachdem ich sie weggegeben; schicken Sie mir dieselbe also wieder zurück, nachdem die Herren sich entschlossen haben, ob ich die Arbeit machen solle oder nicht — damit ich dann gleich anfangen kann. Ich verspreche Ihnen für Ihre Mühe diese Zeichnung, wenn ich mich ihrer bedient habe, oder eine andere. Inzwischen werden Sie mir einen Gefallen thun, wenn Sie dieselbe dem Pietro, dem Sansovino und M. Tizian zeigen und wem Sie sonst wollen. Auch verspreche ich Ihnen die Bilder in der nächsten Woche einzupacken und abzuschicken; ich meine die Leda und Venus, die ich Ihnen schon angeboten habe; und ich werde am letzten August nach Venedig abreisen.

Ich hätte es schon gethan, wenn mich nicht die Herzogin mit einem Bild beauftragt hätte, woran ich jetzt arbeite etc.

Empfehlungen an Pietro, Sansovino und Tizian.*)

4. Brief: An Pancrazio.**)

Ich will Euch Verfasser der Eridemien nicht vergessen, deshalb erzähle ich Euch jetzt von Eurem Busgiardino, welcher sehr zufrieden ist, dass ich Euch bedient habe, indem er sagt, Ihr seid es werth. Ich habe das Porträt gesehen, das er von Euch gemacht hat, tale non vo' più rasgionar di mandalla. Ich gehe diesen Abend nach Arezzo, wo ich den ganzen September bleiben werde . . . . . . Dann komme ich hierher zurück, um nach Rom zu gehen. Empfehlt mich unsern Freunden, so unserm Jacopo Sansovino und sagt ihm, dass nichts weiter aus Francescos***) Geschichten entsteht und dass man seinen Vater lobt, dass er es verbrannte, und Francesco wegen seines Unverstands tadelt. Etc.

Florenz, 30. August 1543.

---

*) Leda und Venus scheinen dieselben Gemälde oder eine Wiederholung von denen zu sein, die Vasari, wie er erzählt, nach Cartons von Michelangelo für Ottaviano de'Medici zu derselben Zeit ausführte, als er das Bild der Empfängniss für Bindo Altoviti malte. Anmerkung des Herausgebers.

**) Messer Pancrazio da Empoli war einer von den Florentinern die Liebe zu Handel und weiten Reisen, mit der für Kunst und Wissenschaft verbanden. Ob er ein Buch über Epidemien schrieb, darüber ist sonst nichts bekannt. Für Luigi Gritti machte er Reisen nach Palästina und Aegypten. Für ihn hatte Vasari ein Bild des Pepoli gemalt, das er selbst vor allen seinen Werken rühmt und welches von einem prächtig gesshnitzten Rahmen des Holzschnitzers Tasso eingerahmt war.

Messer Pancrazio war vermuthlich Nefte des Giovanni da Empoli, der nach seinen Reisen nach Calkutta und Malacca vom König von Portugal zum Verwalter der Faktorei in Sumatra ernannt und nach China geschickt wurde, um einen Handelsvertrag zwischen Portugal und China zu vermitteln. Auf seiner 3. Reise starb er an Bord in Folge einer Seuche. Die Familie da Empoli erhielt das Florentinische Bürgerrecht durch Beschluss der Republik im Jahr 1372. Einige Glieder der Familie waren in der Folge unter den Priori. Unter der Regierung der Medici sind sie im Rath der Zweihundert und im Senat der 48 vertreten.

Anmerkung des Herausgebers.

***) Francesco, der Sohn Jacopos, ist bekannt als Schriftsteller. In seiner Jugend war er liederlich und Vasari tadelte ihn deshalb. Dadurch geriethen beide in Feindschaft und Francesco schrieb Satiren gegen Vasari. Hier scheint von einem Sonett desselben die Rede zu sein, worin er einen Freund Vasari's angriff.

Anmerkung des Herausgebers.

5. Brief: An M. Francesco.

Aus Lucca den 21. Juli 1544.

Seit 14 Tagen habe ich Florenz verlassen und bin nach Lucca gekommen, um das Bild für Biagio Mei, das ich schon im vorigen Herbst beendet habe, an seinen Platz zu schaffen. (Verspricht bald nach Venedig zu kommen). Die nackte Venus wird von mir oder noch vorher gebracht werden; sie hat so viele Schicksale gehabt, wie kaum das Heer des Darius. Sie ist lebendig und noch Jungfrau, obschon ich, um was Gutes zu Stande zu bringen, B—e habe besuchen müssen. —

Etc. *)

6. Brief: An M. Francesco.

Geschrieben zu Florenz den 8. August 1544.

Ich habe einige Freunde mit den Sonetten beauftragt, die Ihr braucht; da aber zwei der besten von ihnen krank geworden sind, so weiss ich nicht, wie ich Euch bedienen soll. Ich bin vorgestern von Lucca zurückgekehrt, wo ich M. Biagio, den Besteller meines Bildes todt zurückliess, und ich bin verzweifelt über den Verlust von mehreren Dingen, die ich Euch eines Tages erzählen werde. . . . . . Ich befinde mich so gut es geht, nicht wie ich könnte und das kommt daher, dass ich Andern zu gefällig bin; . . . . Ich erwarte Euer Bild, das mit andern Sachen von Rom kommen soll; denn es muss einiges daran vollendet werden; ich will es machen, wenn es angekommen ist. Jetzt thue ich nichts, weil ich darauf warte, dass eine Tafel gezimmert werde, die nach Pisa gehen soll und die ich vielleicht anfangen und vollenden kann, ehe ich von hier abreise. Etc.**)

---

*) Biagio Mei war 1536 Gesandter der Republik Lucca an den Kaiser; 1538 Gesandter an den Papst und nach Venedig in der Sache des Pietro Fatinelli; 1542 Gesandter nach Trient und Venedig. Er starb 1544. Die Familie Mei starb im vorigen Jahrh. mit Carlo Mei, Bischof von Bisignano aus.

Das Werk des Vasari für Mei, das in dessen Capelle in S. Piercigoli kam, war ein Bild der Empfängniss und hatte die Composition mit dem Bilde für Bindo Altoviti gemein. Dieses Bild in Lucca, nebst den beiden, die es einschliessen, mit S. Biagio und S. Rocco gehört zu den besten Vasari's. Bis in die letzten Jahre blieben sie an dem ursprünglichen Aufstellungsort, von wo sie dann in den Provinzialpalast wanderten.

**) Das Tafelbild, das nach Pisa gehen soll, ist das erste von denen, die Vasari im Auftrag der Bauhütte des pisan. Domes ausführte. Es misst 7 braccia in die Höhe, 4 in die Breite und enthält die Madonna, S. Hieronymus, S. Lucas, S. Caecilia, S. Martha, S. Augustinus und S. Guido Romito.

Sammt-Breughel.*

Unter dem Titel: Giovanni Brueghel pittor Fiammingo o sue lettere e quadretti esistenti presso l'Ambrosiana per Giovanni Crivelli, Milano 1868, sind die in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand aufbewahrten Briefe herausgegeben, welche die Ausführung der Aufträge des Cardinals Federigo Borommeo an den sogen. Sammt-Breughel betreffen, und wodurch der im 1. Bande dieser Jahrbücher erwähnte Artikel von Alfr. Michiels ergänzt wird. Unter andern wird durch diese Briefe festgestellt, dass Joh. Breughel 1568 geboren und 1625 gestorben ist und dass er einen gleichnamigen Sohn hatte, der ebenfalls Maler war. Es bestätigt sich ferner, dass er sich stets Brueghel oder Bruegel schrieb, und in einem lateinischen Empfehlungsschreiben des Cardinals wird er Joh. Brugelus genannt. Dennoch ist der Name Breughel nicht unrichtig, da sein Sohn sich Breughel und Brughel schreibt und seinen Grossvater Pietro Breughel nennt. Auch sind einige Gemälde mit J. Breughel gezeichnet, und zwar in anderer Schrift, als deren sich der ältere Sammt-Breughel bediente. Diese Bezeichnung rührt also wahrscheinlich von dem Sohne her, dessen Bilder man bisher nur durch die Jahreszahl von denen seines Vaters unterscheiden zu können glaubte. Crivelli meint aber, und dies scheint viel für sich zu haben, dass der jüngere Breughel diese Bilder nicht selbst gemalt, sondern unvollendete Bilder aus dem Nachlass seines Vaters fertig gemacht und mit seinem Namen versehen habe. Merkwürdig ist noch, dass Rubens mehrere Jahre hindurch für seinen Freund Breughel, der des Italienischen weniger mächtig war, die Briefe an den Cardinal und an einen Herrn Ercole Bianchi in Mailand eigenhändig geschrieben und zuweilen sogar mit Breughel's Namen unterzeichnet hat, sodass Breughel ihn in zwei Postscripten seinen Secretario nennt.

Fr. W. Unger.

Die Publicationen des Alterthums-Vereins zu Wien.

Es ist eigenthümlich, dass während gegen die Mitte unseres Jahrhunderts in allen Ländern des damaligen deutschen Bundes, ja in sämmtlichen deutschen Kronländern Alterthums- und Geschichtsvereine, Landes-Museen u. s. f. bestanden, die durch zahlreiche Veröffentlichungen Beweise ihres heilsamen Wirkens gaben, und eine reiche Ausbeute lohnreicher und anziehender Kenntnisse allenthalben verbreiteten und den Denkmalen der Vorzeit sorgliche Theilnahme zuwendeten, nur Niederösterreich mit der Reichshauptstadt Wien

eines derartigen Vereins entbehrte. Hier war man fast allein in dem allgemein zur Geltung gelangten Bestreben, die vaterländischen Denkmale auszuforschen und zu erhalten, sie zu schützen und ihre Kunde zu verbreiten und endlich auch in irgend einer Weise für die Allgemeinheit nutzbringend zu machen, auffällig zurückgeblieben.

Und doch hatte gerade dieses Oesterreich Grund genug, sein reiches Erbe geschichtlichen Stoffes, altvergangener Kunst und Sitte mit Aengstlichkeit zu schützen, denn beinahe durch 60 Jahre bildete es für fremde, namentlich englische Antiquare das an Ausbeute ergiebigste Land. Es ist beinahe unglaublich, welche Menge und Werthe an Holzschnitten, Incunabeln, Gemälden, ja ganzen Bibliotheken und Gemäldesammlungen, an Webereien, Goldschmiedearbeiten, kirchlichen und profanen Möbeln etc. ins Ausland gingen, um öffentliche und Privat-Sammlungen daselbst zu füllen und zu zieren. Die Kunsthändler in Frankreich, England und Deutschland bereicherten sich mit Schätzen, welche sie aus den zahlreichen theils bestehenden, theils aufgehobenen Klöstern und aus den von ihren Besitzern verlassenen Schlössern in Unter- und Ober-Oesterreich billig erwarben. Doch ist diess nicht alles, was in Oesterreich in archäologischer Beziehung übersehen wurde, noch vieles Andere, wie Funde und bestehende Baudenkmale wurden ebenfalls nicht gebührend gewürdigt. War doch diese Provinz der Wohnort keltischer Stämme, wie die vielen allseitig werthvollen und mitunter reichen Funde in Stein und Bronze beweisen*)! Ist es doch allbekannt, wie zahlreich die römischen Niederlassungen in dieser Provinz blühten! Nicht mehr Beachtung fanden die interessanten Kirchen- und Klosterbauten zu Klosterneuburg, Heiligenkreuz, Zwettl, Lilienfeld, zu Wien und Wiener-Neustadt und an anderen Orten, die Befestigungsbauten der Städte Laa, Hainsburg, Wiener Neustadt, die Burgen Lichtenstein, Stahremberg, Kreuzenstein, Rosenburg, Sebenstein, vieler anderen gar nicht zu gedenken.

Um nun die vorhandenen Denkmale, die einerseits trotz der enormen Auswanderung von solchen Gegenständen und andererseits ungeachtet der vielen Gleichgiltigkeit, die man ihnen zeigte und in Folge deren viele gänzliche Verluste und bedauerliche Umgestaltungen vor sich gingen, noch immer höchst namhaft sind und von sehr bedeutetem Werthe blieben, vor weiterer Verwahrlosung, dem Zugrundegehen und insbesondere vor Verschleppung möglichst zu schützen, traten zu Ende 1852 einige Freunde der Geschichte und des Alterthums zusammen, die durch Verbreitung eines Programms über die Aufgabe eines Alterthums-Vereins in Oesterreich sich die nöthigen Sym-

---

*) Wie viele Fund-Gegenstände mögen nur aus dem Grunde nicht gewürdigt worden sein, weil das Interesse dafür von öffentlicher Seite nicht angeregt wurde.

pathien im Publikum zu erwerben suchten, um die Errichtung eines solchen Vereins einleiten zu können. Der Plan gelang, die angeregten Bestrebungen fanden Theilnahme und Beifall, schon im Jahre 1853 wurde die erste Versammlung abgehalten und sodann allsogleich zur Verfassung der Statuten geschritten, die im folgenden Jahre die Genehmigung der Regierung erhielten.

Der Verein, der seine Wirksamkeit vorerst auf die Provinz Oesterreich und Salzburg beschränkt, kann nach Maassgabe seiner Mittel seine Thätigkeit auch auf andere Theile des Kaiserreichs ausdehnen, und hat die Aufgabe, die in seinem Bereiche vorhandenen Denkmale der Geschichte und Kunst zu ermitteln und in Verzeichnisse einzureihen, die wissenschaftliche Bedeutung und den Kunstwerth derselben zu ermitteln und festzustellen, und für deren Erhaltung und Wiederherstellung zu wirken. Als ein Hauptmittel zur Erreichung dieses Zweckes werden die fortlaufenden Berichte über die Thätigkeit und Erfolge des Vereins, so wie die Ausgabe eingehender wissenschaftlicher Arbeiten mit Abbildungen über derlei Objecte bezeichnet. Eben diese Leistungen des Vereins auf literarischem Gebiete sind der Ggenstand, dem wir unsere Aufmerksamkeit für diesmal widmen wollen.

Die Vereinspublicationen sind theils regelmässige, d. i. die den Mitgliedern gratis übermittelten Jahresberichte, theils besondere, d. i. zu ungewöhnlichen Zeiten und aus besonderen Veranlassungen herausgegebene Publicationen, welche die Vereinsmitglieder bisweilen gratis, bisweilen zu einem ermässigten Preis erwerben können. Sie bilden die bedeutende Minderzahl und sind grösstentheils nicht sehr umfangreiche Brochüren.

Eine aussergewöhnliche Publication war auch die Ausgabe des archäologischen Wegweisers. Der Zweck dieses reich ausgestatteten Buches*) ist, den Freunden der ehrwürdigen und kunstreichen Vergangenheit einen Begleiter auf ihren Streifzügen durch Nieder-Oesterreich zu bieten. Obgleich das Buch ganz Nieder-Oesterreich umfassen soll, so beschränkt sich der vorläufig ausgegebene 1. Theil nur auf einen der vier Kreise dieses Landes, nämlich auf den unter dem Wiener Walde, Wien ausgeschlossen. Seit Ausgabe dieses einen Bandes sind fast 8 Jahre vorüber und man hört bedauerlicher Weise nichts von einer weiteren Folge.

Zu den ausnahmsweisen Publicationen gehört endlich die Ausgabe des Wolmuet'schen Grundplanes von Wien aus dem Jahre 1547 (gezeichnet von Camesina, 9 Folioblätter). Es ist eine der wesentlichen Aufgaben des Vereins, die ganze Reihe der alten Pläne und Ansichten von Wien, die bis in das XV. Jahrhundert zurückreichen und in Vergleich mit anderen Städten ganz zahlreich sind, herauszugeben und damit für die Geschichte der Stadt

*) Der erste Band enthält über 300 der besten Holzschnitte.

ein inhaltsreiches und unzweifelhaftes Material zu liefern. Auch ist die Thätigkeit des Vereins in dieser Richtung nicht bei diesem einen Plane stehen geblieben, denn fast jeder Jahresband der Vereinsschriften behandelt in einem oder dem anderen Aufsatze dieses Thema.

Die regelmässigen Publicationen, nämlich die jährlichen Berichte umfassen bereits 10 dicke Quartbände und liegt deren Redaction in der Hand eines aus dem Ausschusse hervorgegangenen Redactions-Comités. Vom ersten Erscheinen an zeichneten sich die Vereinsschriften durch Gediegenheit des Inhalts und durch würdige Ausstattung aus. Der Reichthum an Illustrationen aller Art macht diese Publicationen, für deren Kostenbestreitung ein jährlicher Betrag von 2000 fl. festgesetzt ist, höchst beachtenswerth. Man kann mit Grund behaupten, dass die Publicationen des Alterthums-Vereins kaum in irgend einer Beziehung durch Veröffentlichungen ähnlicher Vereine Oesterreichs oder Deutschlands übertroffen werden.

Wir wollen nun aus dem Gesammtinhalte nur einzelne Arbeiten hervorheben. Im umfangreichen (329 Seiten Quart) ersten Bande treffen wir eine Abbildung der Lautensack'schen Ansicht von Wien aus dem Jahre 1558, besprochen mit Beziehung auf den Historiker Wolfgang Laz und unter Beigabe der Abbildung des Grabmales desselben von A. Camesina; eine archäologische Beschreibung von 10 Burgen und Schlossruinen Nieder-Oesterreichs von O. v. Leber und Feil; über die ältesten Portraits Erzherzog Max I. und seine Gemahlin Maria von Burgund spricht Jos. Bergmann; über die Bildnisse österreichischer Herzoge des XIV. Jahrhunderts und ihrer Gemahlinnen Dr. Ernst Birk; über einige in Wien befindliche altitalienische Gemälde Dr. R. v. Eitelberger; endlich über die älteste Ansicht von Wien (1483) A. Camesina. Fürwahr, eine Fülle der verschiedenartigsten die kunstgeschichtliche Durchforschung Nieder-Oesterreichs bezweckenden durchaus gediegenen Aufsätze.

Der zweite Band enthält die verdienstvolle Behandlung des für die historischen Forschungen Nieder-Oesterreichs zu früh verstorbenen Joseph Feil über das Wirken und Leben des Geographen Georg Matthäus Vischer, eine nicht minder bedeutende Arbeit des durch seine sphragistischen Arbeiten bekannten Karl von Sava über Siegel der österreichischen Fürstinnen, ferner archäologische Bearbeitungen der Salvatorcapelle in Wien und der Burg Kammerstein.

Die hervorragendsten Aufsätze des dritten Bandes sind von Dr. Lind über die romanische St. Michaelskirche zu Wien und des Karl von Sava über die Siegel der Wiener Universität.

Von grosser Bedeutung ist die den vierten Band der Vereinspublicationen ausfüllende Arbeit des in archäologischen Kreisen rühmlich bekannten Dr.

Gustav Heider über das prachtvolle Emailwerk, den sog. Verduner Altar, im Chorherrenstifte Klosterneuburg, ein Emailgemälde aus dem XII. Jahrhundert, angefertigt von Nicolaus von Verdun, das allenthalben bewundert wird und von grosser kunstgeschichtlicher Bedeutung ist. Sämmtliche 51 Vorstellungen und alle die einzelnen Zwischenstücke sind in vorzüglichen von Camesina ausgeführten Abbildungen beigegeben.

Ueber den fünften Band haben wir zu erwähnen, dass wir in demselben einen sehr belehrenden Aufsatz von Essenwein über die ehemalige Capelle Speciosa zu Klosterneuburg (entstanden Anfang des XIII. Jahrhunderts), von Lind über die Minoritenkirche zu Wien und von Sava über die Erbämter in Nieder-Oesterreich während des Mittelalters finden.

Der sechste Band enthält nur einen einzigen mit 9 Kupfertafeln reich ausgestatteten Aufsatz, nämlich Dr. Karajan's Beschreibung der alten Kaiserburg zu Wien.

Aus dem Inhalte des siebenten Bandes heben wir hervor Perger's Studien zur Geschichte der Gemäldegallerie im Belvedère zu Wien und Keiblinger's Schrift über die Burg Aggstein an der Donau.

Der bedeutendste aller Bände hinsichtlich Inhalt und Ausstattung ist der achte. Auch in diesem finden wir nur einen Aufsatz, der jedoch durch zahlreiche Noten und einen ausgedehnten Anhang zu einem Umfang von nahezu 400 Seiten anschwillt. Camesina veröffentlicht in demselben seine durch viele Jahre fleissig geführten Forschungen über das Schicksal Wiens während der Türkenbelagerung im Jahre 1683, über das Sammeln des deutsch-polnischen Entsatzheeres und die Befreiungsschlacht selbst. Die Schicksale der Stadt werden uns in Form eines Tagebuches mitgetheilt, alles übrige in einfach erzählender Form. Um das Bild vollständig zu machen, folgen Beschreibungen des damaligen Wiens, seiner Festungswerke und Thore, die Aufzählung seiner Obrigkeiten und Hausbesitzer, die Inventare der Waffenkammern ünd Zeughäuser, die Mittheilung der mit Polen, Baiern und Sachsen geschlossenen Verträge u. s. f.

Zahlreich, vielleicht zu zahlreich, sind die beigegebenen Illustrationen, Pläne der Stadt, des feindlichen Lagers, der Belagerungsarbeiten und der Schlachtaufstellungen; Abbildungen einzelner Häuser und der an denselben befindlichen Schilder, die einigermaassen künstlerischen Werth haben, das Grabmal Stahrembergs u. s. f. beleben den ohnehin ansprechenden Text.

Der neunte, sowie der zehnte Band enthalten beide recht werthvolle Aufsätze, dahin gehören Dr. Lind's Arbeit über die St. Georgskirche in der ehemaligen Burg zu Wiener-Neustadt und der dort befindlichen sehr schönen Glasgemälde, die Beschreibung der gothischen Pfarrkirche zu Steier und Kenner's Vindobona, eine mit grosser Gründlichkeit geführte archäologische

Untersuchung über den Zustand Wiens während der Herrschaft der Römer; Dr. Lind's Besprechung eines sehr seltenen Blattes, vorstellend Kaiser Karls V. Heerschau auf dem Marchfelde bei Wien, Dr. Fronner's Beschreibung der Ruine Kreuzenstein, Dr. Birk's Materialien zur Topographie des alten Wiens, Kenner's Heidenthor bei Petronell, ferner bespricht Dr. Lind einen Wiener Stadtplan aus dem XV. Jahrhundert, endlich Sacken jene vier Tafelgemälde, die die Rückseite des sog. Verduner Emailaltars schmücken und aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts stammend, wahrscheinlich in Oesterreich angefertigt wurden.

So hätten wir denn die zehn Bände der Vereinsschriften flüchtig durchgeblättert und sind zu der Ansicht gelangt, dass die Publicationen dieses Vereines, denen der k. k. betr. Commission würdig zur Seite stehen und für manche ähnliche Vereine in Deutschland als nachahmungswerthe Muster bezeichnet werden können. Möge die Besprechung dieser Bücher die Kunde der Thätigkeit dieses Vereines weiter verbreiten und ihm nutzbringend werden.

Dr. **K. Fronner.**

Verzeichniss der Künstlernamen.

* bezeichnet die selbständigen Artikel, D die Mittheilung von Documenten, (*) und (D) dasselbe in den Auszügen; blosse Erwähnungen sind nicht registrirt. A = Architekt, B = Bildhauer, E = Erzgiesser, F = Formschneider, G = Goldschmidt, M = Maler, Gr = Graveur, MM = Miniatur-Maler, GM = Glasmaler, die Unbezeichneten sind Maler.

Schluss des II. Jahrgangs.

Für die Redaction verantwortlich: Dr. **A. v. Zahn** in **Weimar.**

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

